

فصول

مجلة النقد الأدبي



النقد الأدبي
والعلوم الإنسانية

تصدر كل ثلاثة أشهر

المجلد الرابع، العدد الأول، أكتوبر/نوفمبر/ديسمبر ١٩٨٣



فصول

مجلة النقد الأدبي

رئيس التحرير

عز الدين إسماعيل

نائب رئيس التحرير

جابر عصفور

سكرتير التحرير

اعتدال عثمان

المشرف الفني

سعد عبد الوهاب

السكرتيرة الفنية

أحمد عنتر

عصام بهس

محمد بدوي

مستشارو التحرير

زكي نجيب محمود

سهير القلماوي

شوقي ضيف

عبد الحميد بيونس

عبد القادر القط

مجدى وهبة

مصطفى سوقي

نجيب محفوظ

يحيى حقي



مركز الدراسات والبحوث
بجامعة القاهرة

تصدر عن : الهيئة المصرية العامة للكتاب

• الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد . ٢٥ دولاراً

للهيئات . طلاقاً إليها :

مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يتعدى ٥ دولارات)

(أمريكا وأوروبا - ١٥ دولاراً)

• رسل الاشتراكات على العنوان التالي :

• مجلة فصول

لجنة المصرية العامة للكتاب

شارع كورنيش النيل - بولاق - القاهرة ج : م - ع .

تليفون المخط ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٢٨

٧١٥٤٣٦

الإعلانات : يعلق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المصدين .

• الأسعار في البلاد العربية :

الكويت دينار واحد - الخليج العربي ٢٥ ريالاً تقريباً - البحرين

دينار ونصف - العراق : دينار أربع - ليبيا : دينار

١٥ أيرة - الأردن : ١٦٠٠ دينار - السعودية ٢٠ ريالاً -

السودان ٤٠٠ قرش - تونس ٢٧٠٠ دينار - الجزائر ٢٤

ديناراً - المغرب ٢٤ درهماً - اليمن ١٨ ريالاً - ليبيا دينار

لديج -

• الاشتراكات :

• الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (أربعة أعداد) : [Redacted]

رسل الاشتراكات بحواله بريدك الحكومية

محتويات العدد

- أما قبل ٤
- هذا العدد ٥
- الفلسفة والنقد الأدبي ١١
- النقد الأدبي ماذا يمكن أن يفيد من العلوم النضالية الحديثة ١٩
- إشكالية العلوم والنقد الأدبي ٣٥
- النقد الأدبي وعلم الاجتماع ٥٩
- الرواية .. شكلاً أدبياً ومؤسسة اجتماعية ٧٧
- المؤرخ والنص والنقد الأدبي ٩٥
- العالم والتاريخ والأسطورة ١٠٧
- اللغة والنقد الأدبي ١١٦
- من السجوة الإحصائية في الدراسة الأسلوبية ١٢٩
- النقد البنوي بين الأيديولوجيا والنظرية ١٤٣
- النقد للسرعي والعلوم الإنسانية ١٥٥
- السواقي الأدبي :
- للشروع الفكري وأسطورة أوديب ١٧١
- الشكل والصنعة في الرواية المصرية ١٧٩
- العالم والنص والنقاد ١٨٥
- الذاكرة المقفولة والبحث عن النص ٢٠١
- الاغتراب في أدب حليم بركات ٢٠٧
- الشعر والموت في زمن الاستلاب ٢٢١
- في البحث عن بلاغة أساطيرية للقصة القصيرة المصرية ٢٢٩
- وثائق :
- نصوص من النقد العربي الحديث ٢٤٣
- نصوص من النص الغربي الحديث ٢٦٢
- رسائل جامعية :
- This Issue ٢٧٢
- ترجمة : ماهر شفيق فريد

النقد الأدبي والعلوم الإنسانية

أما قبل

في هذا العدد تستقبل «فصول» عامها الرابع وهي أكثر ما تكون تفلؤلاً بالمستقبل . ونحن نذكر المستقبل ندرك أنه ذلك المجهول الذي ما زال جنين الزمن ، وإن كانت إرهاباته التي نعيشها اليوم تنبئ ببعض ملامحه . ولعل أوضح هذه الملامح على الصعيد الفكري ملمحان أساسيان : أولهما أن الفكر سيصبح أكثر علمية ؛ والثاني أنه سيستمتع بقدر أكبر من الحرية . ولا تعارض بين علمية الفكر وحرية ، بل هما - على العكس - وجهان متكاملان ، أو - بالأحرى - متعاطفان . فالعلم هو الذي حرر الإنسان من جهالات عصور الظلام ، ورسخ في نفسه الوعي بذاته ، وبموقعه من هذا الكون . العلم هو الذي عبر بالإنسان من «الكوجيتو» الديكارتي (أنا أفكر فأنا إذن موجود) ، الذي يتمحور حول الإنسان ، إلى الوجود الموضوعي للأشياء . ومعرفة الشيء امتلاك له وقدرة على التصرف فيه . وكلما ازداد الإنسان علماً بالأشياء ازداد وعياً ؛ وكلما عمق وعى الإنسان فإنه - أي الإنسان - يصبح أكثر تحملاً .

وحيث تتفاد «فصول» بمستقبل هذه بوادره فإنها تلم في الوقت نفسه أنها جزء من هذا المستقبل ، وأنها - لكي تسمى إليه بحق - لا بد أن تحمل ملامحه الأساسية ، وأن تكون - فيما تقدم من نفسها - مؤكدة هذه الملامح . ومن ثم فإنها تسمى - ما وسعها الجهد - إلى تأكيد علمية التفكير في كل ما يعرض من ظواهر ، بوصفها - أي علمية التفكير - النهج الذي يزيد من وعى الإنسان بالوجود من حوله ، فيكفل له - بذلك - مزيداً من التحرر . وإذا تلتزم «فصول» بعلمية التفكير فإنها تؤمن كذلك بحريته ، وتدعو الآخرين كذلك إلى مثل هذا الالتزام ، وإلى التسليم بحق الجميع في حرية التفكير ؛ إذن يصبح - آخر الأمر - إلا الصحيح .

إن هذه المجلة تعنى حقاً - كما هو شأنها منذ نشأتها - بالنقد الأدبي ؛ ولكن تخصصها هذا لا يخرجها من دائرة التفكير العلمي أو يجعلها بمنزلة عنه ؛ لأن النقد في ذاته ، وأياً ما كان الموضوع الذي يتجه إليه ، هو مستوى عال من التفكير والبحث . ونحن كتب الفيلسوف الألماني «كانت» كتابه : Critique Of Pure Reason الذي يترجم في المعتاد إلى العربية بعبارة «نقد العقل الخالص» ، إنما كان يعنى - في حقيقة الأمر - «بحث العقل الخالص» ؛ لأن النقد في جوهره بحث في الظواهر وتحليلها . ومن ثم لا تختلف المجلة المتخصصة في النقد عن المجلة المتخصصة في الكيمياء أو الطبيعة أو البيولوجي ، أو عن مجلة أخرى متخصصة في العلوم الإنسانية ، على مستوى التوجه المعرفي .

إن المجلة المختصة بالطبيعة مثلاً ، تدرس الظواهر الطبيعية وتحللها ؛ والمجلة المختصة بالعلوم البشرية تبحث في ظواهر هذه النفس وتحللها ؛ وكذلك المجلة المختصة بالنقد الأدبي ، تبحث الظواهر المتعلقة بلونٍ بعينه من ألوان النشاط الإنساني هو النشاط الإبداعي وتحللها . فعل المستوى المعرفي يستطيع النقد إذن أن يجد له مكاناً وسط تلك العلوم الطبيعية والإنسانية . وكما يشتق كل علم من العلوم منهجه - أو مناهجه - من طبيعة الحقل المعرفي الذي يعمل فيه ، فكذلك يشتق النقد مناهجه من طبيعة المادة التي يتعامل معها أو يعمل فيها .

ولكن إذا كان من السهل - مثلاً - تصور البحث في ظواهر الطبيعة وتحليلها معزولاً ومستقلاً - ولو على المستوى الأولي من التفكير - عن البحث في ظواهر الإبداع الأدبي (ويشمل عملية الإبداع والمبدع كذلك) ، فإنه يبدو محالاً ، وكما أثبتت التجربة على مدى التاريخ ، أن تتصور البحث في ظواهر الإبداع الأدبي معزولاً ومستقلاً عن البحث في الظواهر النفسية أو الاجتماعية ، حيث تشغل ظواهر الإبداع الأدبي (بوجهيه) مساحة ملحوظة من الحقل الذي تتحرك فيه العلوم النفسية والعلوم الاجتماعية . ومن ثم يفترض كل علم من هذه العلوم لنفسه حق بحث تلك الظواهر وتحليلها . وكل منها - بما في ذلك النقد نفسه - يقيم بحثه وتحليله على أساس من منهجه الخاص ، وعندئذ قد تتفق النتائج في جوانب ، وتختلف في جوانب أخرى . وهي فيما تتفق فيه أو تختلف ، تؤكد الحقيقة العلمية القائلة بأن الكلمة الأخيرة لم نقل ، ولعلها لن تقال أبداً . فالمعرفة كشف متصل ، يزيد من وعى الذات لذاتها ، وللأشياء من حولها ، ويعمرها من ضيق الأفق ، ومن البلاء والغلظة والتجمد والتحيز . و«فصول» ، وهي تستقبل عامها الرابع ، لا تطمح في أكثر من أن تكون مشعلاً بضوء درب المعرفة ، فيحرر العقول والنفوس جميعاً .

وبعد ، فمرة أخرى نشاء الظروف أن تحرم هذه المجلة من الجهود التي كان يبذلها الدكتور جابر عصفور مشكوراً في المعاونة على إصدارها ، نتيجة لانتقاله إلى العمل أستاذاً في جامعة الكويت . ولكنني على يقين من أن بعد المسافة وإن حال دون اشتراكه العمل المباشر في إصدارها ، لن يحرم القراء من إسهاماته الغنية المضيئة ، وتحليلاته المشبعة المعتمدة .

رئيس التحرير

هذا العدد

مشروع هذا العدد ينبثق أساساً من إشكالية معرفية تواجه النقد الأدبي بشكل حاد منذ القرن الماضي ، ولعلها كانت تواجهه ، على نحو أو آخر ، طوال عدة قرون قبل هذا القرن . فالتقيد الأدبي هو ذلك اللون من النشاط العقلي الذي لم يستطع طوال تلك القرون أن يصبح علماً مستقلاً ، كعلم المنطق ، وعلم النفس ، وعلم الاجتماع ، وعلم الأخلاق ، وعلم اللغة ، وعلم الجمال (الاستيقا) ؛ فقد استطاعت هذه العلوم أن تتسلخ - في أزمنة متفاوتة - من نظرية المعرفة ، وأن يصبح لها إطارها المعرفي المستقل . والعلم لا يصبح علماً بحق - كما هو معروف - إلا إذا ارتبط بحقل معرفي محدد . وقد اجتهد «الوضعيون» الفرنسيون في القرن التاسع عشر في تحويل النقد الأدبي من مجرد نشاط عقلي فردي (أي من مجال الممارسة الحرة القائمة على ما يسمى «البصيرة») إلى «نظام» معرفي له أسسه وقواعده الموضوعية . ومع ذلك ما يزال النقد الأدبي حتى اليوم يحاول أن يحصر الحقل المعرفي الذي يختص به ويجده ، حتى يتمكن من أن يقيم لنفسه نظاماً من المقولات يصنف من خلالها مادة موضوعه تصنيفاً خاصاً به . ويوم يصبح النقد الأدبي علماً فإنه سيستقيم بالضرورة إلى مجموعة العلوم التي تسمى العلوم الإنسانية .

والشأن في هذه العلوم الإنسانية أن كلا منها له نظامه الأساسي ؛ وهي في ذلك تتوازي . ولكن مساحات من حقولها المعرفية تتداخل أحياناً فيتداخل بالضرورة نظامان أو أكثر . وفي هذه الحالة يكون أحد هذه النظم أساسياً ، وتكون النظم الأخرى نظماً مساعدة . وقد يتلاقح نظامان أساسيان فيولدان نظاماً جديداً ، كعلم النفس الاجتماعي ، وعلم النفس اللغوي ، وعلم الاجتماع اللغوي ، الخ . والموضوع الذي يتجه إليه النقد الأدبي هو الأدب . ولكن بعض العلوم الإنسانية يتداخل مع النقد في الاقتراب من هذا الموضوع ؛ وبعضها يتلاقح مع الموضوع مباشرة ، مولداً نظاماً معرفياً جديداً ، كعلم النفس الأدبي ، وعلم الاجتماع الأدبي . ومن ثم أصبحت معضلة «علم النقد الأدبي» - إذا صححت التسمية - هي أن يجد نظامه الأساسي وسط هذه المنظومة من العلوم الإنسانية ، بحيث تكون هذه العلوم بالنسبة إليه مجرد نظم مساعدة .

إلى أي حد - على المستوى الواقعي - تصدق هذه التصورات ؟

إن هذا العدد من «فصول» هو بمثابة عدد تجريبي في هذا المجال . فهو - في مجمله - محاولة لاستكشاف العلاقات المختلفة بين منظومة من العلوم الإنسانية والنقد الأدبي ، تمهيداً للبحث عن «هوية» حقيقية لهذا النقد ، نجمل منه علماً قائماً بذاته .

ويستهل هذا العدد بمقال للدكتور زكي نجيب محمود عن «الفلسفة والنقد الأدبي» ، بوصفها نظامين من التفكير ، يتوازيان في جوهرهما . ومن ثم يطرح الكاتب السؤال عن العلاقة بين «الفكر الفلسفي» و«العمل النقدي» ، لا من الناحية التاريخية فحسب (فقد نشأ الفكر النقدي لدى عدد من الفلاسفة ، في مقدمتهم أفلاطون وأرسطو) ، بل من خلال «طبيعة» كل منهما كذلك . فشان الفيلسوف أن يبدأ من المفاهيم التي تتداولها في حياتنا اليومية ، ثم يتصاعد منها إلى التعميم الأعلى ، الذي يضم تحت جناحيه مجموعات القوانين الخاصة بمجال معين ؛ وذلك إجابة منه عن سؤال يطرحه عصره ، أو يستخلصه هو نفسه من فهمه واستيعابه لهذا العصر . والأدب موضوعه التفاعل البشري ؛ أي الإنسان في تفاعله مع الأشياء ، ولكنه لا يقول ما يشاء بطريقة مباشرة ، بل من خلال المجسمات . وعلى الناقد أن يستصفي من وراء هذه المجسمات فكرة مضمرة . ومن ثم فإن عمل الناقد - كعمل الفيلسوف - يحاوز السطح إلى العمق ، يبحث عن الجذور المستبطنة للظاهر الذي تراه العيون ، أي يبحث عن «الوحدة» التي تضم العناصر المختلفة للعمل الفني . وحين يتم هذا العمل على مستوى «رأسى»

فإنه يشكل إجابة عن سؤال يطرحه العصر - مرة أخرى - عن مشكلة الثبات والتغير في الإبداع الفني ؛ أو - بمعنى آخر - عن حساسية كل عصر أو ذوقه من جهة ، وعن العنصر الثابت المشترك ، الذي يضمن الخلود والبقاء للأعمال الخالدة ، من جهة أخرى .

والخلاصة أن الفيلسوف يتجه في تفكيره إلى المبادئ الكلية التي تشمل الكون كله ؛ أما الناقد فإنه يسعى إلى إصدار حكم نقدي على عمل أدبي بعينه . إن طبيعة العمل لديهما واحدة ؛ ولكن في حين تتسع الدائرة التي يتحرك فيها الفيلسوف ، تضيق الدائرة التي يتحرك فيها الناقد .

ومن التماثل بين طبيعة التفكير الفلسفي والتفكير النقدي ، والتوازي بين تاريخيهما ، نتقل مع الدكتور مصطفى سويف إلى دراسة قضية «النقد الأدبي» ؛ ماذا يمكن أن يفيد من العلوم النفسية . وهذه الدراسة تسلم - مبدئياً - بأن هناك أرضاً مشتركة بين هذه العلوم والنقد الأدبي ، وأن النقد الأدبي - نتيجة لهذا - يستطيع أن يفيد من بعض جوانب النظم المعرفية المستقرة نسبياً ، التي تمثلها هذه العلوم .

ولكن يحدد الكاتب مجالات هذه الإفادة كان عليه أن يبين مفهوم النقد الأدبي ومجالاته كما يحددها المشتغلون بالنقد أنفسهم . وقد انتهى من ذلك إلى أن النقد الأدبي - في جوهره وفي غايته - هو تقويم الأعمال الأدبية . وبالطريقة نفسها استعرض الكاتب موضوع علم النفس ، وطبيعته ، وتطوراتها الحديثة ؛ وانتهى من ذلك إلى اشتماله على عناصر يمكن استغلالها في مجال النقد الأدبي . وهذه العناصر - كما تبين الدراسة - موزعة في مجالين : المجال الموضوعي والمجال المنهجي .

أما في المجال الموضوعي فقد عرضت الدراسة لفتين من الموضوعات : فئة تفيد النقد فائدة مباشرة (كالموضوعات التي عرض لها بعض علماء النفس ، المتعلقة بالمعانى المختلفة للنفس الأدبي ، وبالأسس النفسية للتعامل مع الألفاظ وإيجازاتها الصوتية والدلالية) ؛ وفئة تفيد النقد فائدة غير مباشرة ، وبخاصة تلك التي تتعلق بتذوق الفنون التشكيلية وعملية الإبداع الفني .

وأما بالنسبة للمجال المنهجي فقد عرضت الدراسة للمناهج أو طرق البحث التي نمت في كنف البحوث السيكولوجية ، وبخاصة طرق «الاستبصار» و«التحليل المضموني» ، مرجعاً فائدتها في مجال الدراسات النقدية .

وهذه الدراسة في مجملها تتجه إلى تأكيد ضرورة ملحة ، هي تعزيز التواصل بين المشتغلين بالنقد الأدبي والمشتغلين بالعلوم النفسية من أجل استكشاف مساحات معقولة من الهدف البعيد وهو النص الأدبي بين المبدع والمتلقي .

وبل هذه الدراسة عن العلاقة بين العلوم النفسية والنقد الأدبي دراسة أخرى هي بمثابة مقدمة عن إشكالية العلوم النفسية ومدى صلاحية بعض نظمها المعرفية في إضاءة العملية النقدية . والدكتور يحيى الرخاوي - صاحب هذه الدراسة - ليس مجرد متخصص في السيكوباتولوجي ، وعامرس للعلاج النفسي ، بل هو كذلك كاتب مبدع وناقد . ومن ثم اشتملت هذه الدراسة على جانب تنظيري ، يعالج فيه الكاتب الإشكالية المطروحة ؛ وجانب عملي ، سواء في مراجعته للممارسات النقدية السابقة ، ذات المنحى النفسي ، أو فيما يقدمه من تحليل جديد .

أما من الناحية النظرية فقد استعرض الكاتب عدداً من نظم المعرفة النفسية ، كالسيكوباتولوجي وعلم السلوك وعلم نفس اللا شعور أو التحليل النفسي الفرويدي وعلم نفس الوعي الذي يقابله ، وكيف أن واحداً منها لا يكفي لشرح الظاهرة الأدبية في كل جوانبها ، وأنه لا بد للناقد من أبجدية نفسية متقنة ، تعينه على التحرك بكل مرونة في النص الأدبي حركة جدلية خلقة . ويرتكز هذا النشاط النقدي الإبداعي - لدى الكاتب - على لونين من النشاط المعرفي هما السيكوباتولوجي وعلم نفس الوعي ، كما تعتمد الدراسة النقدية في هذه الحالة على المنهج الفينومينولوجي .

وأما من الناحية التطبيقية فقد حاول الكاتب استخدام منهجه في تحليل شخصيتي «هملت» و«ديستوفسكي» ، متنبهاً من ذلك إلى أن هملت كان يواجه مشكلة نموه الأساسية (أن يكون أو لا يكون) ؛ أن يكون هو نفسه ، مستقلاً عن السلطة الأبوية ومواجهها لها في الوقت نفسه ، أو لا يكون ، حين يصبح صورة لوالده أو صورة معاكسة له ؛ وكلتا هاتين تعني اللاكينونة . وما كانت رؤية هملت لشبح والده إلا تنشيطاً خارجياً للنظام الوالدي الداخلي أو كل ما يمثل السلطة . لكن هملت لم يستطع أن يواصل الرحلة بين الداخل والخارج ، التي يتولد عن طريقها البناء «الولافي» المستقل للفرد . أما ديستوفسكي فقد أحدث مرض الصرع لديه تنشيطاً لقواه الإبداعية ، فأصبح العمل الإبداعي لديه هو الوجه الإيجابي للمرض . وتدل

فزاره إنتاج هذا الكاتب على تمكنه من تلك الحركة المتبادلة بين الداخل والخارج .

ومن هاتين الدراستين المنطقتين من حقل العلوم النفسية ، على ما بينهما من اختلاف في الإجراءات وفي المنهج ، تتضح حقيقة المدى الذي يمكن أن تصل إليه فائدة هذه العلوم في تخليق نظام معرفي للنقد الأدبي ، يحقق له موضوعيته وديناميكيته في الوقت نفسه .

لكن العلوم النفسية ليست وحدها - دون العلوم الإنسانية - القادرة على أداء هذه المهمة ، فعلم الاجتماع كذلك له مداخله إلى الظاهرة الأدبية التي هي موضوع النقد الأدبي . ومن ثم تأتى دراسة الدكتور محمد حافظ دياب عن «النقد الأدبي وعلم الاجتماع» فتعرض للفروض الأساسية التي قام عليها الاتجاه الاجتماعي في النقد الأدبي ، والمداخل النظرية لهذا الاتجاه ، ثم الأساليب المنهجية التي استخدمت في هذا المجال .

وفي استعراض الكاتب للخلفية التاريخية لهذا الاتجاه بدأ بمفهوم أفلاطون للمحاكاة ، ثم موقف أرسطو من هذا المفهوم ، مروراً بالفيلسوف الإيطالي فيكو Vico ومدام دي ستال Mme de Stael وسان ييف Saint Boeuf وهيبوليت تين H. Taine والمدرسة الاجتماعية الفرنسية في القرن العشرين ، وانتهاءً بأعمال روي بيرس R. Peirce وإيان وات I. Watt وأويري الكاتب أن الإطار المرجعي لهذا النقد لا يخرج عن نظرية الانعكاس .

أما المفاهيم الأساسية التي قام عليها النقد الأدبي الاجتماعي فقد لخصها الكاتب فيما يلي :

- ١ - التعامل مع الأدب بوصفه نظاماً اجتماعياً .
- ٢ - جدلية العلاقة بين العمل الأدبي والواقع الاجتماعي من حيث التأثير والتأثر .
- ٣ - إنساح المجال للأدب الشعبي ، لما يتضمنه من أبعاد اجتماعية وبواعث جماعية .
- ٤ - إقامة توازن بين الذاتي والموضوعي في النظر إلى الواقعة الأدبية .

ثم يحدد الكاتب المداخل النظرية للنقد الاجتماعي فيما يلي :

- ١ - المدخل الإمبيريقى ؛ ويستهدف دراسة الواقعة الأدبية بما تشتمل عليه من جوانب إنتاجية ، يدخل فيها العمل الأدبي والناشر وجمهور القراء .
- ٢ - المدخل الجدلى ، وينطلق من فكرة أن عملية الإنتاج الأدبي والأيدولوجى هي جزء لا يتجزأ من العملية الاجتماعية العامة .
- ٣ - المدخل البنائى التوليدى ؛ ويعنى ببيان كيف أن العناصر التاريخية والخصائص الفردية تشكل في تفاعلها وجدلها جوهر المنهج الإيجابي لدراسة الأدب والتاريخ .
- ٤ - المدخل السيميولوجى ؛ ويقوم في إطار الحركة البنائية ، فيزودها عندئذ بالأسس التي يمكن عن طريقها عد العمل الأدبي محققاً لنظام من الرموز الإشارية .
- ٥ - المدخل الوظيفى ؛ وينحصر إلى تعيين العناصر الاجتماعية في العمل الأدبي على أساس مفاهيم علم الاجتماع ، كما يحرص على إظهار دلالات مواقف الشخصيات وربطها بالظروف الاجتماعية .

ويختتم الباحث هذه الدراسة ببيان الأساليب المنهجية المستخدمة في حقل النقد الاجتماعي ؛ وهي :

- ١ - أسلوب تحليل المضمون content analysis .
- ٢ - أسلوب تحليل الدور content role .
- ٣ - أسلوب دراسة الحالة case study .
- ٤ - أسلوب القياس السوسيومتري sociometric measure .
- ٥ - الأسلوب الإسقاطى projective method .

والسؤال الأخير الذي تهيئ عه هذه الدراسة في حسم هو : إلى أى حد يستوعب المنهج السوسيولوجى في النقد الظاهرة الأدبية ؟ والجواب الحاسم هو أنه متمم لمنهج أخرى وليس بديلاً لها ، وأنه أداة تعين على منهج نقدي أدبي متكامل .

ولما كان النقد ذو المنحى الاجتماعي قد اتجه في الأغلب الأعم إلى دراسة الأعمال الروائية فقد جاءت دراسة الدكتور صبرى حافظ عن «الرواية : شكلاً أدبياً ومؤسسة اجتماعية» نموذجاً تطبيقياً لهذا المنحى من الدراسة النقدية . لقد انطلق

الكاتب - في التمهيد النظري لدراسه - من حقيقة أن الرواية - في نماذجها الجيدة على الأقل - تطمح إلى أن تكون أكثر من مرآة تعكس على صفحاتها الصبغة أو المعتمة مظاهر الواقع المختلفة ، وإلى أن تهتك حجب الزمن والآل ، والمألوف والمباشر والواقعي ، استشرافا لآفاق المطلق والمحتمل والغريب والغامض والإنساني ، دون أن تنقسم العري بينها وبين الواقع الذي صدرت عنه ، ودون أن تنعزل عن القارئ الذي تتوجه إليه . إنها - من حيث هي إبداع - مغامرة تقوم على الجدل الدائم بين الفردي والجمعي ، في إطار اللغة التي لا تعد - في الرواية - صورة للواقع ، بل أداة يتحقق بها الواقع . ومن هنا تطرح الرواية على الناقد - من وجهة علم اجتماع الأدب - ضرورة البحث عن صياغة جديدة لهذه العلاقة ، لا تتحقق على حساب أي من طرفيها ، ولا تقع في أنشودة اختزال أي منها أو تبسيطه ، وتواجه - في الوقت نفسه - الجدل بين الضرورة أو الحتمية اللغوية ، واستقلالية النسق البنائي الأدبي ولا نهائية احتمالاته .

وانطلاقا من هذه المفاهيم النظرية ينتقل الكاتب إلى دراسته التطبيقية ، التي يعالج فيها رواية الكاتب الروائي فتحي غانم ، المسماة «زينب والعرش» ، على أساس من تلك المفاهيم .

على أن الحوار بين العلوم الإنسانية والنقد الأدبي ليس مقصورا على العلوم النفسية والعلوم الاجتماعية ، فإن التاريخ ، الذي كان يعد في القديم ضمن الإطار الأدبي ، ما يزال - في مناهجه الحديثة - يتأخم النقد الأدبي . وهنا تأل الدراسة التي كتبها ألن دوجلاس ، المحاضر في جامعة جنوب الميسسي بالولايات المتحدة الأمريكية خصيصا لهذه المجلة ، والتي تحمل عنوان : «المؤرخ ، والنص ، والناقد الأدبي» .

تسجل هذه الدراسة في مستهلها الاهتمام المتزايد على مدى العقد الماضي بالعلاقة بين علم التاريخ والنقد الأدبي ، وإن كان تقويم أهمية هذه العملية وما تبشر به من وعود يتطلب فحصا للقضايا التي يثيرها تفاضل هذين الفرعين من فروع العلوم الإنسانية .

والعلاقة بين النقاد والمؤرخين قديمة ، فمعظم النقاد كانوا يعاملون التاريخ بوصفه خادما للنقد الأدبي ، مفيدا بل ضروريا في بعض الأحيان ، شريطة ألا يتجاوز مكانه . أما المؤرخون فقد نظروا إلى الأدب بوصفه مرآة لمصره . ولكن لما كان الأدب «تخيلا» وليس واقعا فقد استخدمه المؤرخ مجرد أنه شاهد له جاذبيته ، مثبت ما تم إثباته من قبل . أما النقد الأدبي فقد نظر إليه المؤرخون في أغلب الأحيان على أنه لعبة غريبة مصطنعة ، لا تغنيهم مناهجها أو نتائجها في كثير أو قليل . ولا ينكر أحد أن النشاط العقلي لدى الناقد يختلف عنه لدى المؤرخ من بعض الوجوه ، فما هو نهاية لنشاط المؤرخ يمكن أن يكون بداية لعمل الناقد . ذلك أن المؤرخ يبدع النص ، والناقد يحلله ؛ المؤرخ يحول الأشياء إلى شفرات والناقد يفك هذه الشفرات . ولكن ليس معنى هذا أن الخدمة الوحيدة التي يمكن أن يؤديها كل منهما للآخر هي التحذير من الأخطاء المنهجية المضادة أو المعادلة ؛ ففي هذه الحالة يمكن أن يعنى الاختلاف نوعا من التكامل ؛ والعلم المبدع للنص يتلاءم مع العلم المحلل للنص تلاؤم اليد للقفاز . وكلما كان عنصر معين من عناصر المجال التاريخي أقرب في طبيعته إلى أن يكون نصا ، كان تحليل النقد الأدبي له أكثر فائدة .

وامتدادا لدراسة ألن دوجلاس تأتي دراسة جيرد براند عن «العالم ، والتاريخ ، والأسطورة» . وتنقسم هذه الدراسة إلى قسمين رئيسيين ، يتناول القسم الأول منها الأسس التي قامت عليها فلسفة الظاهريات (الفينومينولوجيا) عند إدموند هوسرل ؛ وينطلق القسم الثاني من تلك الأسس ليضع تخطيطا لتحليل فينومينولوجي للتصور الأسطوري للوجود الإنساني . إن اكتشاف هوسرل للأفق ومن ثم العالم يرتكز على فلسفة تعتمد بالرؤية . وتبلغ الرؤية الخالصة عنده درجة اليقين الكامل بالمرئي بوصفه إنتما لما هو معطى عطاء أوليا .

وعلى الرغم من أن التاريخ يشغل من أعمال هوسرل مكانا بارزا فإنه - فيما يرى الكاتب - يغفل أساسا مهما يقوم عليه التاريخ ، هو العمل ، الذي يتساوى مع الرؤية في الأهمية . ومن ثم يقدم الكاتب تحليلا موازيا لتحليل هوسرل ، يتخذ من الفعل أو العمل أساسا . ويخلص الكاتب إلى أن النقص هو البنية الأساسية لكل موجود . وهو يظهر في تنامي الإنسان وفي نقص اللغة ، من حيث هي لغة استدلالية منطقية ، وفي نقص الزمان ، بمعنى أنه زائل وعابر . فالنقص إذن هو البنية الأساسية للوجود المتناهي . وهذا النقص يتجسد في الأسطورة بصورة درامية تاريخية ، تقوم على أساس استعادة الوفرة الضائعة عن طريق الألم والمخاطرة ؛ أي عن طريق الصراع الدائم الذي يهدف إلى الانتصار على النقص أو النجاة .

فإذا كانت الأسطورة رؤية تجسدت في الكلمة ، أو فعلا عبرت عنه الكلمة ، فإن تفسيرها بوصفها تجربة مباشرة إنما يصح عندما يتمثلها داخل أفق أشمل هو العالم .
ومن الفلسفة الظاهرية ينقلنا الدكتور تمام حسان إلى «اللغة والنقد الأدبي» ، حيث يبحث في مجالات الدراسات اللغوية وجدواها في مجال النقد الأدبي .

وفي البداية تؤكد هذه الدراسة حقيقة أن اللغة نظام تتكامل عناصره على نحو يجعل منه بنية جامعة مانعة ، ولكنها تشمل كذلك على نظم فرعية ، كنظام الأصوات ، والنظام الصرفي ، والنظام النحوي ، والدلالة المعجمية ، والدلالة الاجتماعية ، والأساليب وما يتعلق بها من اعتبارات نفسية واجتماعية .

ويبدأ الباحث برصد مجموعة الظواهر الصوتية التي تدخل في مجال النقد الأدبي ، مثل حسن التأليف euphony وتنافر الحروف cacophony والقافية في الشعر ، وغيرها من الظواهر التي يميزها الاتفاق في الأصوات والتعدد في المعنى .

ثم ينتقل الباحث إلى الظواهر التي يشتمل عليها النظام النحوي والنظام الصرفي ، والتي تدخل في صميم عمل الناقد ، مثل قرينة المبنى الصرفي ، والقرائن النحوية ، مثل الإعراب والمطابقة والربط والرتبة والتضام .

ثم يأتي الحديث عن مفردات اللغة وعلاقة النقد الأدبي بها ، حيث يجاوز جوانب الصحة اللغوية إلى التقدير الجمالي . ومن هنا تهتم الدراسة ببيان العلاقة بين الكلمة ومعناها ، كما تهتم ببيان علاقات الكلمة المختلفة ، العرفية والطبيعية والذهنية والفنية .

وفي مجال ما يهتم به النقد الأدبي على مستوى الجملة بعدد الباحث قرائن الكلام من حيث إنها تنحط في وظيفتها مجال الصحة إلى المجال الجمالي ، مثل القرائن اللفظية ، والقرائن المعنوية ، والقرائن الحالية (نسبة إلى الحال) والقرائن الخارجية . ولا غنى للنقد الأدبي عن معرفة كل هذه القرائن ، وإن كان في واقع الأمر يتخطى هذا المجال الضيق من القرائن المتصلة بالنص ، إلى مجال أوسع من الظروف المحيطة بالأديب وأدبه .

ثم تنتهي الدراسة بوقفه عند الأسلوب وقيمه من منظور النقد الأدبي .

ويلتحظ مع هذه الدراسة دراسة للدكتور صلاح فضل بعنوان : «من الوجهة الإحصائية في الدراسة الأسلوبية» ؛ فهذه الدراسة تبدأ من حيث انتهت سابقتها . فهي تبدأ من حقيقة أن العناصر اللغوية المشروطة بسياق النص تقوم بوظيفتها بوصفها مؤشرات أسلوبية عندما تشكل المجموعة الأسلوبية لهذا النص . فإذا تكررت المجموعات الأسلوبية في عدد كاف من النصوص ذات العلاقات المتواشجة فإنها تشكل بدورها مجموعة كبرى على نحو يجعلها تنتمي إلى الأسلوب ذاته . وتتكون المؤشرات الأسلوبية من الاتجاهات المتميزة بالإحصاء ، كما تتكون كذلك من العناصر المتناثرة التي يرفض بعضها الاجتماع مع بعضها الآخر . ويضاف إلى مقياس المؤشرات الأسلوبية في التحليل اللغوي للنصوص مقياس آخر هو التحليل السلوكي لردود الفعل الناشئة عنها ومدى تأثيرها في القراء .

ويساعد القياس الكمي ، الذي يستخدم إجراءات التحليل الإحصائي والرياضي ، على التوصل إلى الخصائص الأسلوبية بطريقة شكلية موضوعية ، كما يساعد على استخلاص نتائج دقيقة منها . ويؤكد الباحثون أهمية السياق في التحليل الإحصائي للأسلوب ؛ لأن أسلوب نص ما إنما هو وظيفة النسبة بين معدلات التكرار لعناصره الصوتية والنحوية والمعجمية ومعدلات تكرار مثل هذه العناصر في سياقات مختلفة تربط بينها علاقة ما . ومن ثم كان لا بد للباحث من الاستعانة بمجموعة أخرى من النصوص حتى يمكنه أن يقارن بينها وبين النص المدروس .

وقد أخذت على هذا المنهج الإحصائي مأخذ ، أهمها - فيما يذكر الباحث - قصوره عن التقاط الظلال المرهفة للأسلوب ؛ واتصافه بالدقة الزائفة ، التي تكفي بالحسابات العددية وتغفل روح النص ؛ وأنه لا يقيم اعتبارا لتأثير السياق على الرغم من أهميته . ومن أجل ذلك حاول بعض الدارسين تدارك هذا القصور باستخدام جرفية السياق المقارن .

ويتهنى الباحث إلى أن أهمية التحليل الإحصائي تنضج في تحديد نسبة بعض المؤلفات المجهولة إلى أصحابها ، كما أن تكرار مؤشرات أسلوبية معينة يصلح أن يكون ركيزة للوصول إلى الدلالة العامة للعمل الأدبي ، كما يشير هذا التكرار كذلك إلى مشكلات ذات صبغة جمالية ، يؤدي شرحها إلى تحديد بنية العمل الأدبي . ويؤكد الباحث ضرورة تقويم العناصر الأسلوبية التي تؤثر تأثيرا ملموسا في النص ، وإبراز دلالتها . ويمكن أن يشير التقويم الشامل لهذه العناصر إلى الدلالة

الكبرى لها في سياق مرحلة أدبية معينة ، كما يشير إلى ارتباطها بأيدولوجية محددة .

وهكذا تكشف لنا هذه الدراسة عن الدور الذي يمكن أن يؤديه المنهج الإحصائي في مجال الدراسة الأسلوبية ، التي هي جزء لا يتجزأ من العملية النقدية .

وفي سعي النقد الأدبي الحديث - بخاصة من خلال الاتجاه البنوي - لاستكشاف عالم النص الأدبي في ذاته ، بمعزل عن أي أيدولوجية تخص كاتب النص أو ناقله ، تقف الاتجاهات الأيدولوجية لتؤكد شرعيتها في الاقتراب من العمل الأدبي ، ودورها في إلقاء مزيد من الضوء عليه ، ينير فاعليته الباطنية وعلاقاته الخارجية على السواء . وهنا تأتي دراسة الدكتور محمد علي الكردي عن «النقد البنوي بين الأيدولوجيا والنظرية» لتخصص حقيقة هذه العلاقة بين البنوية والأيدولوجيا ، وتجييب عن السؤال المتكرر : هل البنوية فلسفة أو نظام .

لقد قامت البنوية - فيما يذهب الباحث - على أنقاض الفلسفة الظاهرانية ، التي تذهب إلى أن عالم المعرفة وعالم العواطف والانفعالات إنما تتشكل من خلال الشعور وعمليات القصد والإرادة الخالقة للمعاني ، أما البنوية فتنتقل من مبدأ أن الشعور ليس هو مركز الوجود وبؤرته ، بل هو انعكاس لقوة أكبر ، تسيطر عليه بصورة لا إرادية ، هو قوة «الأنساق» المختلفة ، التي يتشكل الوجود في إطارها . والبنوية إنما تسعى إلى استنباط هذه الأنساق ووصفها . ومن هنا كان التقاؤها بالمفاهيم اللغوية التي ظهرت لدى الشكليين الروس وفي حلقة براغ اللغوية ، والتي تأثر بإنجازاتها في مجال تطوير علم الأصوات (الفونولوجيا) ليفي شتراوس ، مؤسس هذا المنهج النقدي الجديد .

وتعد اللغة - من هذا المنظور - نظاماً (أو نسقاً) سورياً ، يشتمل على القواعد الضابطة للكلام ، ومن ثم للواقع الذي يقوم عليه الفكر والأدب . وهذا الواقع منفصل عن أي مؤثر خارجي ، أو أي تصور أيدولوجي ، يرتبط بوظائف اجتماعية أو سياسية بالضرورة ، ولكنه يخضع في الوقت نفسه لقواعد المعرفة العلمية وقوانينها المستمدة من داخلها .

ويرى الباحث أن اللغة ليست إطاراً سورياً يمكن فصله عن الموقف الذي يدفع الأديب إلى الكتابة . وهو يستند في هذا إلى آراء الناقد الروسي «باختين» الذي يؤكد العلاقة بين اللغة والمجتمع ، ويرى أن الأيدولوجيا تحدد الشكل الفني وتؤثر في البناء العضوي للعمل الأدبي .

وأخيراً تأتي دراسة الدكتورة سامية أسعد عن «النقد المسرحي والعلوم الإنسانية» . وفي هذه الدراسة استعراض للمناهج النقدية التي اتخذت من النص المسرحي موضوعاً لها ، معتمدة في هذا على معطيات العلوم الإنسانية . وأول هذه العلوم التي أفاد منها النقد المسرحي هو التحليل النفسي ، حيث أجرى الدارسون عمليات إسقاط لمناهج فرويد ويونج على من درسوا من شخصيات مسرحية ومن كتاب . وكذلك كان لعلم الاجتماع تأثيره في النقد الأدبي بعمامة ، والمسرحي بخاصة . وقد ظهر هذا بوضوح في منهج لوسيان جولدمان فيما كتبه عن «راسين» . وكذلك استمد النقد المسرحي من علم اللسانيات بعض مناهجه ومصطلحاته ، وحاول أن يكتفيها مع مادته . ثم برزت فكرة اختلاف العمل المسرحي عن سائر الأنواع الأدبية ، بحكم ارتباط النص فيه بالعرض ، وتأثره بهذا العرض ، حتى إنه ليصبح نصاً آخر . وقد أدى هذا إلى إدراك ضرورة استخدام منهج جديد للعمل المسرحي ، يستجيب لطبيعته المزدوجة . وعند ذلك وجد النقد في علم العلامات (السيمولوجيا) ضالته ؛ فقد تمكنوا - بمنهج - من دراسة العلاقة بين النص المسرحي والعرض ، وخصوا باهتمامهم العرض المسرحي ، بوصفه العنصر الذي يميز المسرح عن سائر الأنواع الأدبية . والدراسة - بعد هذا - عرض لأدوات هذا المنهج وطرق استخدامها .

وهذه الدراسة التي تأت ختاماً لملف العدد ، تضع القارئ أمام مجال تاريخي وواقعي لتداخل أنظمة بعض العلوم الإنسانية في مجال الممارسة النقدية العملية لنوع أدبي وفق بعينه هو المسرح .

وإذ تنتهي الدراسات المتعلقة بالموضوع الأساسي للعدد ، تبدأ تجربة الدكتورة هدى وصفى النقدية ، التي تقرأ فيها فكر طه حسين قراءة جديدة ، في ضوء بنية الأسطورة الأوديبية . ثم يتلو ذلك باب المتابعات النقدية ، ويتضمن ست مقالات تتصل اتصالاً مباشراً بأعمال أدبية عربية حديثة . يلي ذلك باب جديد يظهر للمرة الأولى ، أفردته المجلة لتصوص النقد الأدبي الحديث ، العربية والغربية ، إسهاماً منها في إتاحة هذه التصوص للدارسين . والمؤمل أن يستمر هذا الباب في الأعداد القادمة ، حتى يحقق هدفه المنشود .

الفلسفة والنقد الأدبي

زكي نجيب محمود

يفرض علينا تناول هذا الموضوع أن نطرح منذ البداية السؤال التالي - أين تلتقي طبيعة الفكر الفلسفي وطبيعة العمل النقدي ، وأين تفرقان ؟ .

ولنبداً بالحديث عن طبيعة الفكر الفلسفي فنقول : إن العبارة الموجزة التي قامها أرسطو في تعريف الفلسفة ما تزال في رأيي هي القائمة ، وهي التي يستند إليها ، وكل ما هو مطلوب منا الآن هو شرح هذا التعريف . قال أرسطو ما معناه ، إن الفلسفة هي تحليل الظواهر أو الأشياء بعلمها البعيدة - وهو معنى بهذا أنه إذا كان بين أيدينا شيء ما ، أو كائن ما ، أو ظاهرة ما ، فإننا عندما نشرح و تحليلها نجد أننا في وسعنا أن نصعد في هذا التحليل عدة درجات متفاوتة . ولنتقصر الآن على الحديث عن درجتين منها :

الدرجة الأولى المباشرة ، هي التي نسميها بالعلوم ؛ ونعني بهذا أنه إذا كانت أمامنا ظاهرة مظهر مثلاً ، هللناها تحليلاً يستند إلى أسسها العامة والشاملة ، أصبح لدينا قانون أو عدة قوانين من قوانين العلم . ولكن هناك خطوة أخرى تحقق درجة من التعميم أعلى ، تمثل عندما ننسب هذا التعميم العلمي أو ندرجه تحت تعميم يكون أشمل منه ، كما يكون مفسراً له . وهذا التعميم الأعلى ، هو جنة فلسفية . ويمكننا أن نعكس الاتجاه فنقول هذا الكلام نفسه هبوطاً لا صعوداً . فإذا كان لدينا مبدأ فلسفي أو حكم فلسفي ، فإننا نستطيع أن نبط منه إلى تعميم أدنى درجة ، فإذا بهذا التعميم يمثل قانوناً من قوانين العلم ، فإذا نزلنا من قوانين العلم درجة أو درجات ، وجدنا أنفسنا أمام الظاهرة أو الشيء الذي أقيم على أسسه تلك التعميمات .

ما يدور مدار التفكير العلمي من تعميمات ولا بد من الاحتياط هنا ؛ فقد حدثت في القرون الدينية ، من القرن الخامس إلى القرن الخامس عشر ، سواء بالنسبة للمسيحية أو الإسلام ، أن كانت التعميمات التي تشغل المفكرين تعميمات دينية أكثر منها علمية . ومع ذلك فما يزال الموقف - في هذه الحالة - هو الموقف نفسه من حيث الشكل ؛ فهناك تعميم ديني يستطيع أن يصعد منه إلى تعميم يشمل ويصير ، فإذا به جنة فلسفية ، أو حكم فلسفي أو مادة فلسفية .

والفلسفة - مرة أخرى - هي هذا التعميم الأعلى الذي ليس فوقيه تعميم ؛ هو التعميم الذي أريد به أن يضم تحت جناحيه مجموعات لقوانين العلمية الخاصة بمجال معين . ومن هذا تتبين لنا العلاقة المباشرة بين الفكر العلمي والفكر الفلسفي . وقد كانت هذه العلاقة المباشرة هي القائمة منذ عرف الإنسان شيئاً اسمه الفلسفة إلى يومنا هذا .

الفلسفة إذن ليست بناء مستقلاً عن أسية التفكير العلمي ، أو

بل يحاول أن يجمع بينها في فكرة مشتركة تشتمل عليها جميعا
فلذا تكامل له هذا البناء أصح فيلسوفا بحق .

والفيلسوف الذي اخترعنا أن نبدأ بالحديث عنه هو أفلاطون .
لقد وقف أمام الأشياء الجميلة المختلفة في أنواعها فرأى
- ابتداء - أنها لابد أن تكون صوراً لأشياء . فاللوحة الفنية
عنده تمثل صورة شجرة أو صورة منزل أو صورة شخص .
وكذلك الشأن بالنسبة للأعمال الأدبية ، فما يكتبه الشاعر أو
الروائي أو المسرحي إنما هو محاولة لتصوير شيء ما . وهذا يطبق
كذلك على كل الكائنات ، فالأدمى - مثلاً - لابد أن يكون
خالقاً قد صور به شيئاً ما . وإذن فهذه الأشياء الكثيرة جميعاً ،
التي تتدرج تحت وصف «جميل» ، هي صورٌ من فكرة ما ؛
وبعبارة أخرى ، فإن هذه الأشياء الجميلة تطبيقات محتملة
لتعريف عقل ما . هناك عقلٌ ما عرّف الجمال تعريفاً ما ، ثم
طبق هذا التعريف على أفراد كثيرة مختلفة ، تحدث - هي الرغم
بما بينها من اختلاف - في هذا التعريف .

ما هذا التعريف ؟ ثم في أي عقل هو ؟

نقول - بدهاة - هو في عقل الإنسان ؛ فالإنسان يستطيع أن يعرف ما الجمال ، لكن أفلاطون انهم بخطوة وراء ذلك حين رأى أن تعريف الجمال هذا ، المائل في عقل الإنسان ، هو بدوره صورة انعكست على ذهن الإنسان من تعريف عقل له وجود خارجي مستقل ، من قبيل قولنا - نحن المسلمين - أو أي متدينين آخرين - إن الإله مستقل عن تجلياته في المخلوقات التي خلقها . ومن ثم يمكننا أن نفهم ما يقوله أفلاطون بعض الفهم ؛ فلكل تعريف عقل لأسرة من الأشياء نعتق بمصدر خاص بها ، نقول إنه المثال أو الفكرة النظرية التي لا تستند في أساس وجودها على شيء مادي . وإذا فهناك فكرة عن الجمال قبل أن توجد الأشياء الجميلة . ومن هنا تأتي الأشياء الجميلة متعلوثة الجمال بمقدار ما تقرب أو تبعد عن النموذج المثال ؛ أي عن التعريف الذي هو كيان مستقل . فهذا أراد أفلاطون أن يتحدث - في المستوى المياني - عن الشعر مثلا ، متى يكون جيدا فإن الإجابة عنه نحدد حدة هذا الشعر بمقدار إيجابته في محاكاة شيء ما ؛ أي بمقدار ما يجيد تصوير هذا الشيء ، لأنه لا يمدو - في ذاته - أن يكون صورة .

أقول - مرة أخرى ، ومن زاوية أخرى - إن طبيعة التفكير الفلسفي هي أن أقف أمام فكرة تدور على الألسنة ، ويكتفى الناس بدورها ، ولكن الفيلسوف يقف فيحمر فيها كما يحمر الشجرة بحثا عن جذورها . وعندما يصل الفيلسوف إلى هذه الجذور يكون قد حقق بعينه وهي المبدأ الفلسفي . والمبدأ اسم مكان من «بدأ» ؛ فنقطة البدء هي المكان أو الظروف التي بدىء بها . والفيلسوف يبحث عن المبدأ بهذا المعنى الخرفي للكلمة ؛ إنه يبحث عن مبدأ للجمال ، ومبدأ للحير ، ومبدأ للحق ، إلى غير ذلك

ومن ثم فإن العمل الفلسفي هو حصر تحت الأفكار الدائرة عن

كيف نصل إلى هذا التعميم ؟

من المؤلف أن يبدأ العيّنوف ، دون أن يرسم نفسه حطة
محبّة ، من شيء واقعي ، أو من عبارة يقولها الناس في
أحاديثهم العادية ، أي من شيء تراه العين أو تسمعه الأذن في
حياتنا اليومية . ولأنه ذو عقل فلسفي فإنه لا يكتفى بالوقوف عند
المعاني أو السماع ، بل يحاول الصعود من هذه الأشياء والأقوال
إلى التعميمات التي نحبها . والتي تفسرها في الوقت نفسه

إن حياتنا المعادية لا تملو مطلقاً من مفاهيم أساسية أو
سراتيجية - كما نستطيع أن نقول الآن - وهذا الذي لا يقول
«هذا صحيح» و«هذا خطأ» ؛ هذه «فكرة صواب» وهذه «فكرة
خاطئة» ؛ أو يقول هذا «يجوز» وهذا «لا يجوز» ؛ هذه «فضيلة» ،
وهذه «رذيلة» ؛ هذا «شر» ، وهذا «خير» ؛ هذا «حسن» ،
وهذا «ردى» ؛ هذا «جميل» وهذا «قبيح» ؟

وعنده المفاهيم التي تتداولها في حياتنا اليومية هي التي يقف عندها صاحب الفكر الفلسفي لكي يتأملها . إن الشخص لمعادي يستخدمها حين يقول - على سبيل المثال - هذه صورة جميلة ؛ هذا الهر جميل ؛ هذه النخلة جميلة ، ولكنه لا يقف عندها طويلاً لأنها مفهومة لديه بحكم ما أسميه الخدش المشترك أو المهم المشترك common sense بين الناس . وهذا المهم المشترك هو الذي يجعل الناس يتداولون مفاهيم كثيرة من هذا النوع دون أن يسأل سائل عن معناها ، ولو أنه يسأل لبدأت المشكلة . والفيلسوف هو الذي يبدأ المشكلة فيتساءل عن معنى : ما معنى جميل ؟ وهو بمجرد أن يسأل هذا السؤال تتمتع أمامه آفاق للإجابة ، وربما لا يفتح الله عليه إلا بإجابة واحدة ، فيأتي سائل آخر ؛ يفتح الله عليه بجواب آخر ، وهكذا .

وللتعقب الآن فيلسوفاً واحداً - حتى لا تشتت أفكارنا - ونقف
عند كلمة «حبيب» ، رساهل عن معناها ، سلاحظ تجريبياً - أن
هذه الكلمة تطلق عن أشياء كثيرة من بينها - فيما يظهر -
حبيب مشترك ، والصورة واللغة والسم والشمق وما شابه من
أمثلة ، وكذلك الفكرة ، توصف جميع هذه النصفية ، فكيف
شترك جميعاً في صفة واحدة وهي ذاتها ليست متشابهة ؟
لا بد - إذن - أن يكون هناك شيء حتى أدركه العقل ، أو أدركه
الحدس ، أو أدركه الوجدان ، أو أي جانب من جوانب الإدراك
بشيء لا يشبهه ، وهذا الشيء الخفي هو ما يبحث عنه الفيلسوف ؛
فيم بحث شذوئك النصفية مشتركة التي جعلت من هذه
الأشياء حبيباً عن جوانب شذوئك من أسرة واحدة

عند ذلك يتبين بوضوح أن الله تعالى قد جعل في كل شيء حكما
وإنما هو الذي جعل في كل شيء حكما وحيثما كان الحكيم
مستوفيا في كل شيء من الحكمة والقدرة والجلال والجلال
من يحضر نفسه في هذا الموضع وحده من الحكمة والقدرة
مفعول بمفعول آخر من الحكمة والقدرة والجلال والجلال
الحق : فكل من يحضر من هذه الحكمة والقدرة والجلال
وله إجابة كذلك بكر مقتضى هذه المسائل معثرة .

والمقصود هنا هو الإظهار بغير مصموم ذلك أن كل مادونه إظهارات ذات مضامين ، تزداد كثافة كلما هبط إلى أسفل والمهم هنا هو عملية الصعود ، أى عملية بناء الهرم ، من الإنسان إلى الكائن إلى الموجود ؛ ففى هذا يتحقق الانتقال من الخاص إلى العام ثم إلى الأعم ثم إلى الأعم من الأعم ، إلى أن تنتهى إلى الدروة التى ليس فوقها دروة ، وهى الوجود الخالص ، غير المتلبس بأى مادة .

ولنظر الآن ماذا صبح أرسطو فى فكره كمكرة حمراء بعد تناولها ، كآى فكرة أخرى ، على أساس أن حمراء (نوع) بأى تحتته مفردات الأشياء الخمسة . ثم إن هذا الحمراء من حيث هو نوع - ليس آخر المضاف ؛ فإنه يأتي تحت مسمىه وكيف ذلك أن الأشياء إما كم أو كيف ؛ إما ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ أو جميع ، قبيح ، سعيد الع - ولكيف نك يدرج تحت الموجود والموجود يأتي تحت الموجود المطلق . وسيكون هذا أهميته عندما تنتقل إلى الحديث عن النقد . ومن المهم الآن أن نقول إن أرسطو عندما بقى الهرم من الأفكار باحثاً عن دروتها ، أو عن جذورها الأصل الذى استقت منه ، رأى أمامه عالمين ؛ عالم البناء الهرمى العقل (لأنه كله ساء من أفكار أقامها فى عقده عن هيئة هرم) ؛ وعالم الأشياء الواقعة فى الأرض والسما . فإذا كان حمراء تمثل فى البناء الهرمى العقل فكرة ، فإنه يمثل على هذه الأرض فى «صورة» جميلة ، و«قناة» جميلة ، و«حى» جميل . نقد وجد نفسه أمام طبيعتين . طبيعة بنيت فى العقل من أفكار ، وطبيعة تمثت هل أرض الواقع فى أشياء ؛ وكان الطبيعة صارت هذه طبيعتين ؛ طبيعة تصور الخائب العقل ؛ وطبيعة تصور الخائب الشئ لتلك المعقولات

ومن ثم فقد استخدم أرسطو كلمتين من المهم أن نركز ههنا الانتباه ؛ فقد استخدم للبناء الهرمى العقل كلمة «طبيعة» nature بالمعنى العقل (وهذا شبيه بما نحن فيه الآن من محاولة الحديث عن «طبيعة» الفكر الفلسفى و«طبيعة» الفكر النفسى) ؛ ذلك أن طبائع الأشياء هى معقولات كلها . أما الكلمة الأخرى وهى «الطبيعة» «physics» بمعنى علم الطبيعة والفرق هائل بين عالمى الطبيعة هذين ؛ ففى عالم البناء العقل يتخذ تعريف الإنسان مثلاً صفة الدوام إلى أبد الأبدى . ولكن إذا وقفا عند وصف الإنسان من حيث هو أفراد تسير على الأرض وجدنا المتغيرات التاريخية ، وسوف يكون هذا مفيداً عندما نتحدث فى مجال النقد عن تصور أرسطو لشعر . والواقع أنه يتحدث عن الفن بعامه ، ويقرر - كما هو معروف - أنه محاكاة ولكن محاكاة ماذا ؟ فى مجال الشعر يحاكى الشاعر تعريف الشعر ؛ ومن ثم يتفاوت الشعراء بين مجيد وغير مجيد ؛ فشاعر يستطيع أن يحسد تعريف الشعر كما يسعى أن يكون ، وآخر لا يستطيع أن يحسد فى شعره هذا التعريف

ومن هذا يتضح أن طبيعة التفكير الفلسفى تتحرك بما صعوداً إلى المبدأ أو بحثاً فى الخلق . وسيرى هذين الحالتين رأسى ولكن هناك أنواعاً فرعية من التفكير الفلسفى تسير أفقياً ولا يسعى أن نهملها ، خصوصاً فى التحليلات المنطقية . مثلاً

أسسه الناس التماساً لمبادئها أو لجذورها ؛ وعمل الفيلسوف هو أن يصل شتى الأفكار إلى مبدأ واحد يضمها جميعاً . وبالنسبة إلى أفلاطون كان المبدأ العام الذى وصل إليه تفكيره هو ما سعى نظرية «المثل» ، حيث افترض وجود نماذج عقلية لها كيان مستقل فى العالم النظرى الذى لا يستند إلى مادة .

ولمزيد من التوضيح نستعرض بعض نماذج من أعمال أفلاطون .

إن كل أعمال أفلاطون تقع فى نحو أربعين محاوره ، تدور كل محاوره منها على فكرة واحدة ؛ فهناك محاوره تبحث فى الصداقة ، ومحاوره تبحث فى العدالة ، وأخرى تبحث فى الحب ؛ وهذه أفكار تتداولها فى حياتنا اليومية . ومعنى هذا أن أفلاطون قد وقف عند أربعين فكرة من هذا النوع ؛ وهو يسير بكل فكرة فى كل محاوره إلى غايتها ، ثم تجتمع هذه المبادئ كلها عنده فى نقطة واحدة هى نظرية «المثل» .

ونزيد الأمر توضيحاً فتتجه الآن إلى فيلسوف آخر هو أرسطو ، سوف يمتنا كذلك عندما نتحدث عن النقد .

لقد سار أرسطو على الخطه نفسها التى سار عليها أفلاطون ولكن الفلاسفة من بعد ، فقد راح يحفر بحثاً عن الجذور ولكن كان له مذاقه الخاص الذى يختلف فيه عن أفلاطون .

لقد كان أفلاطون أقرب إلى الرجل الرياضى ، أما أرسطو فقد كان أميل إلى عالم الأحياء biologist . فأفلاطون عندما يتجه إلى تحليل الأفكار بحثاً عن جذورها لا يستقر إلا إذا وصل إلى المعركة الأولى أو المبدأ ، أى إلى التعريف كما قلت . وهو تعريف مجرد غير متلبس بمادة ؛ فهو أشبه ما يكون بالمعادلة الرياضية . إنه يريد أن يصل بفكرة الخير أو فكرة الجمال مثلاً ، إلى ما يشبه الصورة الرياضية النظرية المتمثلة فى $(2+2)=4$ مثلاً . أما أرسطو فلم يكن رياضياً بطبيعة مزاجه ، بل كان بيولوجياً ؛ أعنى أنه يبدأ لامن الأفكار بقدر ما يبدأ من الأحياء . هذه واحدة ؛ والأخرى وهى الأهم ، أنه عندما سار فى الخطوط التى توصله إلى الحدوث كان كمن يحاول أن يبحث عن تاريخ طبيعى للكائن . فالإنسان - مثلاً - مفردات تدرج تحت نوع هى أسا وأنت والثالث والرابع وهلم جرا . ولكن هل الإنسان هو نهاية المضاف ؟ بالنسبة إلى أرسطو لم يكن الإنسان سوى كائن حى يقع فى مستوى واحد مع كل الكائنات الحية الأخرى ؛ ومن ثم أمكن الصعود من هذا المستوى إلى كائن حى أعظم هو الحيوان

معظم هذا أننا انتقدنا من ملاحظة فرد من أفراد الإنسان إلى النوع الإنسان ، ثم انتقدنا من نوع الإنسان إلى ما يدرج تحت الإنسان والفرد والسمة والطائر الخ ، وهو جنس الحيوان أو الكائن الحى . لكن الموجودات ليست كلها كائنات حية ؛ فهناك كائنات غير حية فى هذا الوجود . وهنا يبرز السؤال عما إذا كان هناك ما يشمل هذين النوعين من الكائنات ؛ والذى يشملها هو الوجود ؛ فالموجود إما أن يكون كائناً حياً أو غير حى . وهذا الموجود متلبس فى مادة ؛ وهذا يدعى ببناء التفكير إلى قمة الهرم حيث المرحود بلا مادة . وهذا ما يطلق عليه كلمة صورة form ؛

عندما نقول : $a = b$ ، $b = c$ ، إذن $a = c$ ، فهنا خط أفقى ، ولا يستطيع أن يصل إلى هذه الصورة إلا إنسان ذو عقل رياضى أو فلسفى ، ولا فرق يعتد به بين الاثنين . فى هذه الحالة لا يحمر الإنسان ولا يصعد بل يسير أفقياً من a إلى b ، ومن b إلى c ، فيجد أن ارتبطت به جد بالسهولة . ونحن نتذكر فى هذه الملاحظة النقد العربى القديم - ولست متخصصاً على كل حال - فإننى أرى أنه كان يسير أفقياً ، ومن ثم كان ضعفه ، أما النقد الغربى فقد سار رأسياً ، ومن هنا كانت قوته .

ولنتقل الآن إلى النظر فى طبيعة الفكر النقدي . هذا الفكر يمكن أن نتصوره - كما قلت - فى حركة رأسية ، كما يمكن أن نتصوره فى حركة أفقية . وعندى أن الحركة الرأسية أهم كثيراً من الحركة الأفقية فى العممية النقدية ، وأوضح هذا بأن أقول إن الأدب أو الفنان بصفة عامة ، غير مطالب بالأفكار ، ويقدر ما يظهر الأفكار فى عمله على السطح ، يقتل نفسه بوصفه أدبياً أو فناناً . الأدب الذى يكتب رواية أو مسرحية ، لا يجوز له أن يث فى سطورها بشكل مباشر ما يريد أن يقوله ، وإلا قتل نفسه . والشئ نفسه يقال عن الشاعر وعن التصوير والنحت أيضاً . وعلى كل حال فكاتب المسرحية أو الرواية أو القصيدة لا يعتمد أن يقول أفكاراً مجردة . حقاً إن الحكمة قد تبرز كما وهناك ، لكن الحكمة أفكار كيفية ، فلتتركها الآن . ولكن الأدب أو الفنان لا يرد على خاطره إلا بحسومات ، أى مفردات ، فإذا هو فكر تمكيرا مجردا فقد خرج من دائرة الأدب والعلم ، ودخل فى دائرة العلم ، أى فى دائرة التعصبات . وإذا سألنا عن الأدب ما موضوعه ، قلنا إن موضوعه الأساسى هو التعامل البشرى ، أى الإنسان فى تفاعله مع الأشياء . ولهذا فإننا نقول : إن لأدب يؤسسن الأشياء ، فهو يؤسسن الحبلى مثلاً حين يجلبه إلى مستوى البشرى فيتحدث إليه . أما مهمة الناقد فهي أشبه بمهمة صياد السمك ، عندما يطرح الشباك فى الأماكن التى يتوقع فيها مطلبه ، وينتظر إلى أن يقع السمك فى الشباك فيجذبها ، وإذا به يخرج إلى السطح ما لم تكن تراه العين . كذلك يصنع الناقد مع العمل الأدبى ، فهو يبحث فى الرواية - مثلاً - عن فكرة يستنبطها ربما لم ترد على خاطر الأدب نفسه . الأدب يحشد فى روايته عدداً يقل أو يكثر من الشخصيات فى حالة تعامل ، ثم يستصمى الناقد من خلال هذا التعامل فكرة مصكرة . وعلى سبيل المثال قد يقول ناقد إن شكسبير أراد بمسرحيته عن «هاملت» أن يبرر موقف المثقف ، ولكن ربما لو سئل شكسبير عن ذلك لكان معاجلة له . الناقد هنا يرى أن «هاملت» شخصية مترددة ، فيتساءل : من الذى يتردد ؟ إنه ليس رجل الشارع بطبيعة الحال ، لأنه لا يستطيع أن يحمل عبء التردد . وكذلك يقال عن الحاكم المستبد إنه لا يتردد ، بل يرى وحدها واحداً . أما المثقف فإنه يرى عدة وجوه للموقف الواحد . وقد يأتى ناقد آخر فيخلص إلى أن مسرحيات شكسبير بأسرها إنما جاءت لتهدم النظام الطبقي فى القرون الوسطى . ولكن فى أى مسرحية يبرر هذا الهدم للنظام الطبقي ؟ إن عين الناقد المعادى لا ترى شيئاً من هذا ، ولكن الناقد يستطيع أن يشرح وجهة نظره من خلال

ملاحظة أن شكسبير وجد أمامه تقليداً أدبياً يتمتع بنفس المسرحية فهده أو خرج عليه . لقد هدم نظرية الوحدات الثلاث ، حيث استقر التقليد فى المسرح القديم على أن تنتهى أحداث المسرحية فى أربع وعشرين ساعة ، وأن تقع أحداثها فى مكان بعينه .

قد يكون غرقة واحدة ، وأن تنتهى هذه الأحداث فى حبكة واحدة . لكن المسرحية عند شكسبير قد صدرت أحداثها تستغرق عدة سنوات ، ولم يقتصر الأمر فيها على حبكة واحدة ، فصار مع كل حبكة رئيسية حبكة فرعية أو أكثر . وكذلك خرج شكسبير على وحدة المكان ، فصار المسرحية عنده - مثل يوليوس قيصر أو كليوترا أو غيرها - يسافر فيها الشخصيات من بلد إلى آخر ، وأصبح العلم كله مكاناً صاحباً لحركة الشخصيات ووقوع الأحداث . ونحطيم شكسبير هذه الخواصر يعكس - فى رؤية الناقد - رغبته فى تحطيم ما ترسب من تقاليد القرون الوسطى . وربما أكد هذا المعنى أن شكسبير كان يأتى فى مسرحياته بشخصية مهرج فى حصرة الملك ، مهد من شأنه أن يجرى خيال الرائي أو خيال القارىء ، الخواصر التى تعصل بين البشر بعضهم عن بعض . وعلى كل حال فإن ما يقوله الناقد من هذا القبيل لا يظهر على السطح ، بل يتكشف للناقد الذى يجمل ، والذى يجهر فى الجدل .

وهنا نستطيع أن ندلمس التشابه بين لعملية النقدية والعملية الفلسفية ، أو طبيعة العمل النقدي والعمل الفلسفى ، يلتقيان فى أنها يتجاوزان السطح ويتجهان إلى العمق ، بحثاً عن الجذور المنبثقة فى الظاهر الذى تراه العين . ولكن ، كما أن التفكير الفلسفى قد يتحرك فى اتجاه أفقى ، كما هو الشأن فى التحليلات المنطقية ، فكذلك النقد أيضاً ، وذلك عندما يشغل الناقد نفسه بالمفردات فى البيت الشعرى مثلاً ، وعلاقة بعضها ببعض ، فإنه - فى هذه الحالة - يتحرك فى البيت ذهاباً آتياً - مثلاً لهذا النوع من المزاج النقدي . وهناك أيضاً الاتجاه النقدي الآخر ، الذى يتناول القصيدة بوصفها كلاً ، ويحوصر فى أعماقها ليقع على الجذور التى انبثقت منها شجرة القصيدة .

هذا هو وجه الشبه بين طبيعة الفكر الفلسفى وطبيعة التفكير النقدي . لكن الطاق الذى يتحرك فيه الناقد أصيق من ذلك الذى يتحرك فيه الفيلسوف . ولتعب لحظة عند مشكلة كمسألة الجمال ، فالفيلسوف لا يقف عند جميل واحد من الأشياء الجميلة ، بل يسعى إلى الوصول إلى جذر واحد يجمع الأسرة كلها ، لىتهى من ذلك إلى تعريف للجمال . وهذا يكون الجمال عاكاة للحقائق الكونية ، كما قال أفلاطون ، وقد يكون عاكاة للطبيعة الثابتة ، كما هو عند أرسطو . ومن منظور الفيلسوف لا فرق بين بنت جميلة وقصيدة جميلة ، فكل الأفراد من هذا النوع يلتهمها التعميم ، ويصبح قانون الجمال هو الرابط الأسرى بينها . أما الناقد فإنه يجترى لنفسه شريحة من هذا الكون الذى يصح هو شريحة أمن ، بل يجترى من شريحة أفقر ، شريحة التصوير مثلاً ، بل يجترى من هذه الشريحة الصغرى شريحة أخرى أصغر هى هذه «الصورة» المائلة أمامه .

كان من الفئة التي تبحث عن علاقة العمل المدع بالمجتمع يتضح هذا في كتابه «مع النسي» ، وفيما كتبه في حديث الأربعاء عن الشعراء ، وما كتبه عن أبي العلاء المعري . أما العقاد فإن منهجه النعسي جعله يبحث في علاقة العمل المبدع بصاحبه المبدع . ومن ثم فإنه يبحث عن ابن الرومي من خلال شعره ، ولا يشغل نفسه بالبحث عن الجماعة العربية في زمن لشاعر وكيف كانت . وأما محمد مندور فقد شغل بالنقد الإيديولوجي ، ولكن لذلك إنما كان في أغريبات أهامه ، فكان يحاكم الأدباء والشعراء على أساس تصويرهم لمجتمعهم بمقدار ما يعود من هذا التصوير بالنفع على هذا المجتمع ، وليس على أساس الرصد التاريخي . ويبقى بعد ذلك أن الاتجاه إلى دراسة لعمل المعنى ذاته يمثل - في وقتنا الراهن - أحدث أنواع النقد في أوروبا وأمريكا . وفي هذا الصدد لذكر أنني نشرت في صحيفة الأهرام ، في سنة ١٩٥٤ ، مقالا كنت قد أرسلته من أمريكا ، وكان بعنوان «ما أشبه الليلة بالبارحة» ، تعقيا على هذا الاتجاه . ذلك أن نقد العرب القدامى يمثلون - في العموم - هذا الاتجاه خير تمثيل . وعلى رأس هؤلاء يأتي عبد القاهر الجرجاني ، الذي حصر نفسه في النص ، بحثا عن أسرار بلاغته ، فيها هو مشغول باستخراج دلائل الإيجاز في النص القرآني . وفي رأيي أن هذا الاتجاه النقدي مفيد ، لأنه نقد علمي . وهو أصعب أنواع النقد ، لأنه يحتاج إلى معرفة واسعة ، ولا يصلح معه التخمين . وهو لذلك يختلف عن التفكير النقدي الذي يتحرك رأسيا ، لأن النقد الرأسي يقدر ما يكون عطيها على أيدي المعطاء ، يكون - كذلك - تافها على أيدي التافهين . لكن الاتجاه النقدي الأعمى له كذلك آفته ، إذ كثيرا ما تغلت منه روح الشعر .

وفي الكتاب الذي ألفه «جون ديسوي» بعنوان «الفن خبرة» - وقد ترجمه المرحوم زكريا إبراهيم إلى العربية - يجري رأيه بحري فلسفته كلها ، وهي فلسفة الخبرة ، وعلاصتها أن الإنسان لابد أن يخبر الشيء الذي يتحدث عنه . والخبرة تتحقق في سلسلة متصلة من الحلقات المتناسكة ، لها بداية ، ولها تسلسل ، ولها نهاية . ومن ثم فإن الخبرة المكتملة بحق لا يمكن أن يضاف إليها شيء . ومن ثم كان المقصود بالوحدة لعصوية في العمل الفني ، كالفصيدة مثلا ، أما مثل حبرة جبرف الشاعر . وحين عني النقاد العرب شرح الفصيدة بيتا بيتا ، فإنهم جزموا بذلك خبرة الشاعر . ولا يمكن أن يكون الشاعر قد قال قصيدته إلا وهو في حالة معينة دعت إلى قول هذه الفصيدة . وهذه الحالة عصوية ، أعني أنها تمثل وحدة عصوية انتشرت في شكل أبيات يحكم طبيعة الكلام نفسه ، وليس هناك اللفظ المجمل الذي يخرج الإجمال الداخلي ليمثله في إجمال خارجي . ومهمة الناقد في هذه الحالة هي أن يقوم باستقصاء حلقات السلسلة بحيث تخلق في ذهنه نوع الحالة التي مر بها الشاعر ، والتي اضطر إلى تجزئتها . وهذا هو منهج التفكير النقدي الرأسي ، الذي يدونه يملت ما في الحقيقة جوهر لمن والأدب والشعر . وقد قلت من قبل ، إن النقد العربي لم يستخدم هذا المنهج من التفكير ، ولكنني أستطيع أن أراه في تفسير لقرآن

وهكذا يجتزىء الناقد من الأسرة الكبيرة فردا بعينه ليلقي عليه لأصواء . ونتيجة هذا كله أن الفيلسوف ينتهي إلى مبدأ يشمل لكون كله ، أما الناقد فإنه ينتهي إلى حكم نقدي على قصيدة من القصائد ، أو رواية من الروايات . إن طبيعة العمل لديها واحدة ، ولكن في حين تسع الدائرة التي يتحرك فيها الفيلسوف ، تضيق الدائرة التي يتحرك فيها الناقد .

على أن الناقد حين يتجه إلى العمل المفرد ، أو المفردات بصفة عامة ، لا يقدم على ذلك من فراغ ، ولكنه يسأل نفسه : عن أي شيء أبحث في هذه اللوحة أو في هذه القصيدة أو في هذه الرواية ، بحيث إذا وجدته قلت إنها لوحة جيدة أو قصيدة جيدة أو رواية جيدة ، وإذا لم أجده حكمت عليهم جميعا بالرداءة ؟ لابد لنا في هذا من مبدأ يصدر عنه في هذا الحكم بالخطوة أو الرداءة ، يكون مضمرا في ذهنه . وهذا المبدأ مبدأ جمالي بالضرورة . ومن هنا نجد النقاد يحتلمون في الزوايا التي ينظرون منها إلى الأعمال الأدبية والفنية . واختلاف هذه الروايات معناه اختلاف في الفلسفات الجمالية التي يصيدون عنها . ويمكن حصر هذه الزاوية في أربع . في الزاوية الأولى يبحث الناقد عن العلاقة بين العمل الفني وصاحبه . ويتعلق الأمر هنا بفكرة التعبير . والتعبير مشتق من «عبر» ، وهذا يعني عبور شيء من نص المبدع إلى الورق أو اللوحة أو الحجر . ومن هذه الزاوية يتعقب الناقد طريق العبور من الداخل إلى الخارج ، فيلتبس المتجلى في المتجمل فيه ، أي المبدع في المبدع . وفي هذا الموقف يستغل الناقد بفلسفة جمالية تقول : إن الأعمال الفنية تنطوي على سر . والزاوية الثانية لا يبحث فيها الناقد عن المبدع بل عن المبدع في ذاته ، فهو يحفر في القصيدة ، ويواجه نسيجها اللفظي فيبحث كيف نسج ، ولا يماور ذلك إلى شيء وراءه . إنه يتغلمل في هذا المفرد ليرى ما ينطوي عليه مما يمثل النوع الذي جاء ليمثله ، وذلك وفقا للفلسفة الجمالية التي يصدر عنها . أما الزاوية الثالثة ، فهي تلك التي يقف فيها الناقد وكأنه هو نفسه مبدع ، فهو إذ ينقد إنما يصف لنا تأثيره بهذا الذي يراه ، فيخرج نقده كأنه قطعة أدبية . وهذا ما عُرِف باسم النقد التأثري impressionistic وفي هذه الحالة لابد أن يكون الناقد نفسه أدبيا لكي يتمكن من أن يصف أثر العمل الفني على نفسه . والزاوية الرابعة هي تلك التي يتجه النظر منها إلى العمل الفني بوصفه انعكاسا للمجتمع أو للإيديولوجيا ، وعلى أساس أن له وظيفة تخص الجماعة وتحقق لها مصلحة معينة . وليس هذا المنهج من نظر جديد في عصرنا الحديث ، ولكن حلبة التفكير اليساري عليه جعلته يسلو كذلك . لقد كان الشاعر العربي القديم لسان حال قبيلته ، يدافع عنها ويتملح بها ، ويحجو - في الوقت نفسه - أعداءها . وفي وسع الناقد أن يستخرج من شعر المدح والهجاء هذا صورة للمجتمع الذي قيل فيه . وإذن فمن هذا المنظور يحاول الناقد أن يكشف عن العلاقات التي تربط بين العمل الفني والمجتمع الذي ظهر فيه .

وحيث نأخذ في الحسبان زوايا النظر النقدي الأربع هذه يمكننا أن نلاحظ أن كبار النقاد كانوا موزعين بينها . فطه حسين مثلا

الكريم عند الساطية ؛ فهم لا يفسرون ظاهره ، بل يفسرون في باطن الآية . ومن شأن الناقد أن يفسر في باطن القصيدة أو الرواية أو المسرحية أو اللوحة الفنية من أجل أن يستوعب التجربة المتكتمة في كل منها . قد لا يستوعبها كاملة ، ولكنه يستوعبها بقدر ما يطيق . إنه يشبه - مرة أخرى - صياد السمك الذي يخرج السمكة من باطن الماء حية نابضة ، وكانت من قبل عتمة عن الأنظار .

إن ما يبحث عنه الفيلسوف هو المبدأ الذي يوحد في الكون بين عناصره المختلفة (من الطريف أن ملاحظ أن كلمة universe مركبة من uni ، ومعناها «الوحدة» ، وverse ومعناها المتحرف) ؛ وهذا هو نفسه ما يبحث عنه الناقد حين يعرض للعمل الفني ، فيبحث في القصيدة مثلاً عن الوحدة التي تضم عناصرها المختلفة .

ولنتقل الآن إلى ما يشبه الاستعراض التاريخي السريع لتواري حركة التفكير الفلسفي وحركة التفكير التقني .

ولنبداً بتوضيح حقيقة مهمة وهي أن العصور التاريخية لا تأخذ بطريق المصادفة ، بل هناك أسس تحدد متى ينتهي عصر ويبدأ عصر جديد في تاريخ الفكر . وهذه الأسس ترتبط بالسؤال الذي يطرحه كل عصر ، والذي يقتضي الإجابة عنه . لعمل سبيل المثال كان السؤال الذي طرح في دنيا الفلسفة لدى الإغريق هو : كيف نفهم المتغيرات في الكائنات وكيف نفسرها ؟ هناك ظواهر في الطبيعة ، وأفراد من الناس والحيوان ، وأهار وبحار وأشجار ، كلها تأتي وتختفي ، ثم تأتي وتختفي . وأمامنا ماء يتبخر فيصبح بخاراً . فهل هذه المتغيرات هي حياة المطاف ؟ أو أن هناك أسساً ثابتة وراء هذه المتغيرات ؟ لو كانت هذه هي نهاية المطاف لما كان لهذا الكون وحدة تشمله . وربما كان هذا السؤال هو أول سؤال طرح على الفكر الفلسفي . ويظل هذا السؤال في عصره مطروحاً ينتلج الإجابة عنه بعد الإجابة بطرق مختلفة على أيدي المفكرين المحتملين . ويظل في عصر واحد ، أو العصر نفسه ، ما ظل السؤال الأساسي مطروحاً . ولا ينتهي العصر عندما يتوقف سيل الإجابات ؛ فقد يحدث فقر فكري لا تصدر عنه أي إجابة . وعندئذ يظل العصر هو نفسه ؛ لأن السؤال نفسه لا يزال قائماً ينتظر من يجيب عنه .

ولكن إذا ما أشيع هذا السؤال بالإجابة ، ولم يجد المفكرون إلا ما قيل من قبل ، وصادف ذلك تغير في ظروف المعيشة وظروف حياة الناس بعمامة ، ترك السؤال القديم لكي يحل محله سؤال جديد . وفي اللحظة التي يطرح فيها هذا السؤال الأساسي الجديد تبدأ محاولات الإجابة ، ويبدأ معها عصر فكري جديد وهكذا . وقد تحدث عجوات لا يطرح فيها أي سؤال ؛ وهي لذلك لا تدخل في تاريخ الفكر ، بل يتخطاها مؤرخ الفكر ، لأنه لا يجد فيها شيئاً .

والسؤال المطروح على العصر لا يأتي من فراغ ؛ فهو يمثل مشكلة حقيقية في عصره ، يتردد في صدور الناس وإن لم يكن معظمهم قادراً على التعبير عنه . ذلك أن الإصباح عن السؤال

يمثل جزءاً مهماً من العبقرية ؛ لأنه يستخلص مما يتردد في حنايا النفوس من هواجس . إن مشاعر الخوف والأمل والتردد ومشاعر تموج بها صدور الناس ، ولكن عندما يأتي صاحب القدرة على استخلاص هذه المشاعر وصيها في قالب أو عبارة ، فإنه يرتفع بها إلى مستوى الفكر ؛ مستوى السؤال الذي ينتظر الإجابة .

فالسؤال إذن وثيق الصلة بما يعيشه الناس من مشكلات . إنه عبر مفروض على الناس ، بل هو نابع منهم ، ومشتق مما تضطرب به أفتدتهم . وبعبارة أخرى ، إنه عبر منتزع من فراع

وتاريخ الفكر - هو من ناحية أخرى - تاريخ المشكلات التي عرشت للإنسان ، والتي صيغت في شكل أسئلة . والحركة النقدية والحركة الفلسفية - والعلاقة وثيقة بينهما كما رأينا - لا تخرجان عن نطاق هذه الحقيقة .

ولبدأ بحركة الفكر الفلسفي .

إن السؤال الذي يطرح عادة في هذا المجال هو سؤال هام ، يحاول الفلاسفة أو أصحاب الفكر الفلسفي أن يجيبوا عنه بالمنهج الفلسفي الذي شرحناه من قبل ، والذي هو حصر وراء الظواهر لاستخراج الجذور أو استخراج المبادئ . ولا شك أن الفكر الفلسفي في كل عصر يختلف مذاقاً عنه في العصور الأخرى ؛ حيث تتغير المشكلات المطروحة . وعندما تتغير المشكلات تتغير معها طريقة النظر .

ماذا كانت المشكلة التي شغلت الفلاسفة الإغريق ؟ لقد أشرنا من قبل إلى فكرة المتغيرات . ولقد نشأ عنها في الفكر الإغريقي سؤال مهم للغاية ، يتعلق بسلوك الناس ومعاييرهم المختلفة لتقدير هذا السلوك ، حين يقال هذا ظالم وهذا عادل . إن أحكام الناس في مثل هذه الحالة قد تختلف ، بل تتعارض ؛ فالظالم عند بعضهم ربما كان عادلاً عند بعضهم الآخر ؛ وكذلك العادل عند بعضهم قد يكون ظالماً عند بعضهم الآخر . وهناك طرح هذا السؤال : هل هناك قاعدة أخلاقية تجعل الحكم في مثل هذه الحالات موضوعياً لا ذاتياً ؟ وبعبارة أخرى ، هل هناك ثابت وراء هذه المتغيرات ؟ لقد حاول سقراط أن يبحث عن المعيار أو المبدأ العام الذي يرد إليه تلك الأحكام الخلقية المتضاربة ، وأن يصل إلى الثابت وراء كل المتغيرات . فهو لكي يحكم على سلوك بشري بعينه بأنه سلوك تقى مثلاً ، كان لابد أن يعتمد مبدأ التقوى ؛ أي أن يصل إلى تعريف مجرد له . وعلى أساس من هذا المبدأ يمكن أن نحدد الأفعال ، التقى منها وغير التقى . وكذلك الأمر بالنسبة لنظم والعسل والصق والإحسان . الخ .

في هذا العصر إذن كان التفكير في المشكلة الأخلاقية بارزاً . ومن أجل ذلك شغل بها سائر فلاسفة هذا العصر . لقد كانت التركية الذهنية للحقائق عند أفلاطون هرمية الشكل ؛ وكان الخير عليه هو ذروة هذا الهرم . وفي مكان هذه الذروة وضع أرسطو الصورة الخالصة ، أو ما سماه العلة الغائية . وعلى الإجمال كان الفكر الإغريقي يبحث عن الثبات وراء المتغيرات

فإذا انتقلنا الآن إلى حركة الفكر النقدي كان طبيعياً أن نتوقع فيه آفاقاً مختلفة في المراحل المختلفة . فالناقد لا يعيش بمعزل عما يروج به عصره من مشكلات . إنه يتعرض بالنقد لأعمال مئة أيا كان نوعها ، أنتجها أناس عاشوا في عصر بعينه ، وشغلهم مشكلته الحيوية الرئيسية . ففي إطار العصر الذي يواجهه المشكلة الأخلاقية مثلاً ينشأ قانون وشعراء ومؤلفون مسرحيون متأثرون فيما يتجون بهذه المشكلة الرئيسية . والناقد الذي يعرض بالنقد لأعمالهم لابد أن يكون متأثراً بهذا المناخ . وهذا ينطبق بطبيعة الحال على العصر الوسيط والعصر الحديث جميعاً . ونتيجة لهذا لابد أن نتوقع اتجاهات ومدافعات مختلفة في النقد من عصر إلى آخر .

وتساءل أخيراً ، ما وضع المعيار النقدي بالنسبة لمشكلة الثبات والتغير ؟ هل لابد أن يكون المعيار النقدي ثابتاً أو أنه يتغير بتغير الآراء الرمائية والظروف المكانية ؟ والجواب أنه كلا الأمرين معا .

إن العملية النقدية في صميمها عملية تهريرية . هناك عصور شعرية مختلفة ، والناقد البصير يفحص ما تميز به هذا الشعر في كل عصر ، ولكنه لابد أن يبحث أيضاً عن العنصر المشترك الذي ضمن الخلود والبقاء لما بقي من هذا الشعر . ومصدر الثبات في المعيار النقدي هو هذا العنصر المشترك . أما التغير في المعيار فيرجع إلى اختلاف المذاق من عصر إلى عصر . ذك أن الشاعر مطالب بشيئين ؛ أن يقول شعراً يبقى ويدوم إذا أسعفته على ذلك ملكاته . وليس هناك شاعر حقيقي يقول الشعر من أجل أن يحمي هذا الشعر . والشاعر مطالب كذلك بأن يستجيب لمطالب عصره . وهو عندما يقول الشعر إنما يراعي هذين الأمرين معا . الشاعر يقع على حقيقة الإنسان ، لا أهني حقيقة كما يراها العلم ، بل الحقيقة كما يراها في الرؤية الداخلية المباشرة والشاعر العظيم لا يغير عن نفسه من حيث هو فرد جاء إلى الحياة وسيذهب يوماً ما ، بل يغير عن حقيقة الإنسان كما يراه ، أي عن وقع الإنسان على نفسه . ثم تأتي بعد ذلك الصفات المرحية الأخرى ؛ وهي مجال المتغيرات . وكما قلت من قبل إن رؤية الشاعر تمتد إلى كل الكائنات وإلى الطبيعة ؛ فهو يعيش مع النجوم ومع الشمس والأشجار والهواء وغيرها ، ويجعلها جميعاً كأنها أسرته ، ولكنه في الوقت نفسه يؤنسها . ونذكر مثلاً هنا الشاعر «داني» ؛ فقد هضم عصره وخصه في «الحجيم» و«المظهر» و«الفردوس» . وكل شاعر يريد لشعره البقاء لابد أن يعرف هذه الحقائق ، سواء كان عربياً أو غير عربي . ولنتذكر في هذا السياق شاعرنا «المتنبي» ؛ إن المناسبات التي قال فيها قصائده هي مناسبات جريئة ؛ حرصت له ولم تعرض بسواه . ولكن هل هناك شك في أن المتنبي كانت له رؤيته للشعر ؟ لقد كان يتكلم عن الشعر كأنه يقرأ في كتاب مفتوح . وهو لا يتكلم عن ظاهريهم بقدر ما يفحص في باطنيهم . وهذه الرؤية النافذة هي التي ميزته بين الشعراء . وكذلك الأمر مع أبي العلاء المعري ؛ فهو يحاول الارتقاء عن الحدث الجرائي ليرى من

ثم ينتهي العصر الإغريقي وتأني العصور الوسطى ما بين القرنين الخامس والخامس عشر . وفي هذه الحقبة تبرز المسيحية ويظهر الإسلام معا . عند ذلك لم يعد السؤال المطروح هو : ما الثابت وراء التغير ؟ فإن هذا السؤال كان قد انتهى أمره ، ونشأ سؤال جديد . وفي هذه الحقبة أصبح هناك مصدران لحياة الإنسان الفكرية هما : التراث الإغريقي الفلسفي ، والكتابات السماوية . الإنجيل بالنسبة للمسيحي ، والقرآن الكريم بالنسبة للمسلم . عند ذلك أصبح السؤال المطروح هو : هل يتعين على الإنسان أن يختار هذين المصدرين ، أو أنهما في نهاية المطاف شيء واحد ، بمثابة تعبيرين مختلفين عن حقيقة واحدة ؟ وهذه الثانية هي ما عرف باسم «العقل والنقل» ، أو أحيانا باسم «الحقيقة والشرعية» . والمقصود بالحقيقة في هذا المجال هو «الحقيقة العقلية» التي يصل إليها الإنسان نفسه ، في مقابل الحقيقة التي جاءت بها الكتب المقدسة . هنالك بروز السؤال الجديد ملئاً كل الملاءمة لهذا العصر الجديد ، وهو : كيف يمكن أن تلتقي هاتان الحقيقتان ؟ وهذا ما شغل به فلاسفة المسلمين كما شغل به فلاسفة المسيحية في أوروبا في ذلك العهد من بكرة أبيهم .

ثم يأتي عصر النهضة وعلى رأسه «ديكارت» وهو المعروف بعصر العلم . وهو عصر يميز عن مناخ جديد ومدى جديد . لقد انتهى فيه السؤال الأخلاقي الأساسي الأول في الفكر الإغريقي ، كما انتهت مشكلة التوحيد بين «العقل والنقل» ، وبرز سؤال جديد يتعلق بقراءة الطبيعة عن طريق العلم واستخراج قوانينها . صحيح أنه ظهر في العصر السابق عند من علماء الطبيعة ، أمثال جابر بن حيان ، وابن الهيثم ، وغيرهما ممن بحثوا في الضوء ، وفي الكيمياء . ولكن فضلاً عن أنهم كانوا «ستثناءات» فإنهم لم يكونوا ثياراً . ولو أننا نظرنا إلى علمهم نظرة تحليلية نضعهم في موضعهم الصحيح ، لوجدنا أنهم قد اعتمدوا في المقدمات الكبرى في عملهم العلمي على تقسيمات أرسطو . وعلى سبيل المثال ، أخذ جابر بن حيان من أرسطو نظرية العناصر الأربعة ، التي هي النار والماء والهواء والتراب ، وما ينشأ عليها من طائع أربع ، هي الحرارة والبرودة واليوسة والرطوبة ، وجعلها الأساس الذي بني عليه . فهو إذن لم يقرأ الطبيعة قراءة حرة ، بل قرأها من خلال أرسطو .

هل كل حال ، لا يجادل مجادل - وإن كنا لا نعدم من مجادل من جهل وعبد - في أن العلوم الطبيعية في عصر ديكارت - وهو الذي ما زلنا نعيش فيه حتى اليوم على نحو أو آخر - قد ولدت بمسح جديد ، قد نجد بداياته عند جابر بن حيان أو غيره ، ولكنه في هذا العصر أصبح المذهب السائد المبرر عن مشكلة العصر كله . كل الفلسفة ، منذ ذلك التاريخ إلى يومنا ، تدور أساساً حول طبيعة العلم ما هي ؟ وكل فيلسوف يجيب عن هذا السؤال من زاوية التي يختارها . وإذا نحن توقفنا عند أي فيلسوف وجدناه في واقع الأمر يسمي إلى أن يجد أساساً يقيناً به الحقيقة العلمية ، متى تكون حقيقتية ، ومتى تكون موضوعاً للشك ؛ متى تكون يقيناً ، ومتى تكون احتمالاً ؟

أعلى . ومن ثم استوى في مظهره بكاء الجملة وغثاؤها ، وأفراح الناس وأحزانهم .

وأعود فأقول إن كل شاعر كبير في كل عصر وكل مكان ، إنما يجمع بين الخصائص المفردة المميزة بوصفه شاعراً ، والخصائص العامة للشعر .

ولعلنا نجد في المثال العالمي المعاصر «هنري مور» مثلاً يوضح لنا هذه الفكرة من جانب آخر . لقد صُرف هذا الفنان بأساليبه التجديدية في مجال فن الحت ، حتى ليظن أن نتاجه الفني مقطوع الصلة نهائياً بالفن الكلاسيكي . لكن الأمر على خلاف ذلك ؛ فهو مارل ، ككل الكلاسيكيين ، شديد العناية بالتكوين (form) . وقد قرّر هو نفسه أنه عرف التكوين وهو بذلك ظهر أمه ، عرف كيف تتواصل الأجزاء بعضها مع بعض ، وذلك عندما يؤلفها طهرها في حين أن مصدر العلة يكون في رجلها مثلاً . عرف التشابك الفطيع في جسم الإنسان فجعل نحته في النهاية قائماً على أساس هذه النظرية . والفرق بينه وبين الكلاسيكيين هو أنه لم ينصع للتكوين الذي تمته به الطبيعة ، بل يحاول أن يضيف إلى الطبيعة أشكالاً لا تعرفها ، إنه إذن يحافظ على مبدأ التكوين ، ولكنه في الوقت نفسه يتكرر في مقدرات هذا التكوين وعناصره المختلفة . والناقد الجليل مطالب ، ككل

ناقد في كل عصر ، بأن يستخلص ذلك التكوين العميق في العمل الذي ينتقه ، وأن يقن لذلك

قد يقال إن هذا التفكير يتم مع الاتجاه السيوي الدائع في النقد المعاصر ؛ وأنا أقول إن البيوية في صميمها كانت موحدة على الدوام ؛ فكل فكر يرد الظاهر إلى الخفى هو فكر بيوي ؛ لأنه يجاوز المصنوع إلى البنية التي تحمله . وفرويد عندما وقع على اللاشعوري في السلوك الإنساني كان بيوياً . وكذلك الناقد ؛ فهو يحاول مع الفصيحة ما حاوله فرويد مع السلوك الإنساني . فهو يحاول أن يستل من العمل الفني بيته ؛ أي الخدمة الخاصة به .

وحلاصة ما أود أن أقوله من هذا الاستعراض هو :

أولاً : إن العصور تختلف في مذاقها لعكري باختلاف المشكلات الرئيسية والأسئلة المطروحة عليها .

ثانياً : إن كل ربح العكر من فلسفة وعدم ومن وقد تدور حول محور واحد .

ثالثاً : إن هناك ما هو دائم وما هو متغير بتغير العصور ولا بد للناقد أن يكون على دراية بهذا وذاك ، فيستخدم في عمله المعيارين معاً : معيار الثبات ومعيار التغير .

مختارات فصول

- سلسلة أدبية تصدر في منتصف كل شهر
- تنشر القصص والروايات والمسرحيات لكبار الكتاب من صائري الأجيال
- العدد الأول يصدر في منتصف يناير ١٩٨٤
- تقرأ فيه للكتاب الكبير فتحي غانم

● الرجل المناسب ●

رئيس مجلس الإدارة
د. عز الدين إسماعيل



احجز نسختك من الآن من الباعة وفروع المكتبات

التقد الأدبي:

ماذا يمكن أن يفيد من العلوم التفسيّة الحديثة

مصطفى سوييف

مقدمة في ماهية النقد:

أورد ريتشاردز A. Richards في كتابه «مبادئ النقد الأدبي» الذي نشر سنة ١٩٢٤ عدداً من الأسئلة وصنفها بأنها الأسئلة الأساسية التي لمحمد مضمون مباحث النقد الفني عامة والأدبي بوجه خاص ولها على هذه الأسئلة:

ما الذي يعطى خبرة قراءة قصيدة ما (أو نلقى عمل أدبي ما) قيمة بعينها ؟ وكيف تفصل هذه الخبرة خبرة أخرى ؟ ولماذا تفصل هذه اللوحة على تلك ؟ وكيف نصنف إلى الموسيقى بحيث نستقبل ما فيها ؟ وعلى أي أساس يتفاوت رأيان في الأعمال الفنية ؟

ثم شفع هذه القائمة بمسائل أخرى نمتها بأنها مسائل تمهيدية أو أولية ، يتحتم من النقد أن يجد لها إجابات ليقيم عليها بيانه ؛ وهي هل سبيل المثال لا الحصر : ماذا نقصد باللوحة ؟ وما هي القصيدة ؟ وما هو العمل الموسيقي ؟ بعبارة أخرى يلزمنا وضع تعريفات للموضوعات (أو للكائنات) التي نتقدم لدراستها في النقد . ثم يجب أن نبيّن كيف نقارن بين الخبرات ، خبرات نلقى الأعمال الفنية التي ننتهي إلى أجناس فنية مختلفة ، أو إلى الجنس والنوع الفني نفسه . ثم ما هي القيمة ؟

ومع أن القاري يستطيع أن ينظر إلى هذه الأسئلة التي اشتملت عليها القائمتان كأنها هي تحديد لنقد المعنى من حيث الماصدق (على حد تعبير المناطقة) - مع ذلك فإن ريتشاردز نفسه لا يخفى حيرته أمام النقد من حيث المفهوم أو النظرية . وهو يبرر ذلك بأن جميع من تصدوا لمعالجة الموضوع قلّه تركوا أشناتاً من الانطباعات والآراء والتأملات ، أقصى ما يمكن أن يقال فيها إن مشروعات لنظريات لم يكتمل نصحبها بل ولا تحليلها . وبالتالي يتهم إلى القول بأنه ليس أمامنا في هذا الصدد نظرية تروى الفقة^(١)

ولوسيان جولدمان L. Goldmann ويوري لوتمان Y. Lotman^(٢) . وكذلك عرض الدكتور عبد القادر القط في بحث له بعنوان «النقد العربي القديم والمهجنة» ، صورة مفصلة لمناذج من النقد العربي القديم ، في جانب النظرى ولى جانب التطبيق ؛ والرأى عند الدكتور القط أن النقد العربي القديم لم

وقد حرص الدكتور عز الدين إسماعيل في مقال له بعنوان «مباحث النقد الأدبي بين المعيارية وقلوصفية» ، لمحات مقتضية وممكنة ، تكشف عن مدى ثراء الفكر النقدي عند نخبة من الكتاب القدامى والمحدثين بدءاً من أفلاطون وأرسطو وحتى موكاروفسكى Mukarovsky وجيرار جينيت G. Genette

الصيغة قدراً محدوداً من الرضى عند أساتذة النقد ، أسامة أن هذه الصيغة إنما تشير إلى المقام المشترك بين وجهات نظرهم ومذاهبهم ، دون أن تفهم نفسها فيما بينهم من اختلاف .

يكفينا أن نقرر في هذا الموضوع أن الجذر المشترك - فيما نرى - هو أن الجميع يقصدون بالنقد تقويم الأعمال الفنية وقد جاء في قاموس إنجلش وإنجلش للمصطلحات النفسية أن التقويم هو تحديد الأهمية النسبية لشيء ما بالقياس إلى معيار معين^(٢٠) . ويستطيع القارئ هنا أن يستدل بعبارة «الأهمية النسبية» كلمة «الدلالة» ، أو «المعنى» ، أو «الوظيفة» ، ويصح تعريف المصطلح عندئذ هو : أن التقويم هو تحديد دلالة الشيء أو الدور للميز له ، ويصح المقصود بالنسبة للأعمال الفنية هو تحديد دلالة العمل الفني أو ما يؤثر تأثيره في ما (و في من) حوله ونحت هذا التحديد تنوّد ثلاثة أسئلة رئيسية . هي : ماذا في العمل الفني يؤثر فيها هكذا ؟ ومن أين له هذه المادّة المؤثرة ؟ وما هي طبيعة التأثير وما مداه ؟ ثلاثة أسئلة : يتناول أولها العمل نفسه ، ويتناول ثانياً ما قبله ، وثالثاً ما بعده . بعبارة أخرى إن هذه الأسئلة تتناول الأنسجة التي يتكون منها العمل نفسه (العناصر والعلاقات) ، كما تتناول ما يمكن أن نسميه بالتاريخ الطبيعي للعمل (نفسياً كان أو اجتماعياً أو تراثياً) ، وكذلك ننظر في مآله أو مصيره ، كيف يمتد في نفوس البشر طويلاً وعرضاً . حل هذه المحاور الثلاثة سار النقد في تاريخه الطويل ، يجمع في اتباع واحد منها أحياناً ، ويغالي في اتباع الثاني أحياناً أخرى ، ويبالغ في السير على هدى المحور الثالث أحياناً ثالثة . وجدير بالذكر هنا أن أساذ النقد النظري الأول ، أفلاطون ، لم يغفل في نظريته النقدية أيّاً من المحاور الثلاثة ، ولا أغفلها كذلك أرسطو ، على بعد الشقة بين ما انتهى إليه كل منهما .

علم النفس الحديث : إطلالة على القسامات والمضمون :

١ - يزخر علم النفس الحديث ، متمثلاً في فروعها المختلفة ، بشروة كبيرة من المعرفة ، تضاف إلى الرصيد الضخم الذي حصّله أسرة العلماء في مختلف التخصصات ، وتتميز بالنسبة لموضوعنا الراهن بأنها يمكن أن تكون ذات فائدة كبرى بالنسبة للدراسات النقدية .

وعندما نستخدم صفة «الحداثة» في هذا السياق نعي على وجه التحديد علم النفس كما نأنا وتقدم بعد الحرب العالمية الثانية ، أي منذ أواخر الأربعينات وأوائل الخمسينات . وهو فكري (وليس كمياً فحسب) أدى إلى ظهور مروج جديدة (مثل علم النفس الإكلينيكي ، وعلم النفس المعنوي ، وعلم النفس العنصرى ، والبيكوفارماكولوجيا ... الخ) ، وأساليب وأدوات للبحث والتحليل لم تكن معروفة من قبل ، كما أدى إلى تشييط البحث في مجالات كانت معروفة قبل الحرب العالمية الثانية لكن نشاط

يعرف اسطرة الكلية الشاملة ، بل ظل - في أغلبية - نظرات جرتية مشوّرة في ثنايا كتبه ، حتى في أكثر الموضوعات اقتضاء للمتنهج والكتبة . وظلت دراسات النقاد التطبيقية محصورة في آليات معرّدة بعينها ، يستشهدون بها ، وتكرر عند معظمهم ، كما كان الأمر عند النحويين في الشواهد الحوية . ولم يكن هذا انقصور عن فقر في «مادّة» النقد وقصايده ... لكن أحداً من النقاد لم يستطع أن يخلص من تلك النظرات الجرتية مقيم دعائم ونظرية نقدية في الشعر لوالثر بوجه عام ، أو في قصيدة خاصة من القصايا التي كانت تثار حولها ...^(٢١)

وقد عقدت هيئة «فصول» ندوة حول «اتجاهات النقد الأدبي» شارك فيها خمسة من كبار أساتذة الأدب والنقد في مصر . وفيها عرض الأساتذة من آراء ومن ممارسات تخصهم شخصياً أو تخص أعلاماً في تاريخ الفكر النقدي العربي والمصري بوجه خاص ، ثروة بالغة الأهمية ، ما كان ينبغي أن يحرم القارئ العربي من الاطلاع عليها مجمعة ومكتنفة هكذا في حيز محدود ، ومع ذلك فلا طبع لدى يخرج به القارئ أن ما قيل في هذه الندوة كان أقل بكثير مما كان يمكن أن يعرض ، وأن التزام الذي كان عند المادّة المشوّرة وما نستشفه وراءها إنما هو نابع طبيعي لتعدد زوايا انقذ الفني والأدبي ، سواء في النظر وفي التطبيق . وقد أجول الدكتور عر اندين إسماعيل في بداية الندوة أن يعد لها إطاراً عاماً أن يقل من عموم عناصرها (وكان محققاً في أن يتوقع هذا للموضوع) ، فاستهل الحديث بقوله : «أفترض أن تبدأ النظر في موضوعنا من خلال الوقوف عند قصيدة تقليدية ، ولكنها ربما كانت مدخلاً معقولاً للمفاهيم موضع البحث - هذا المدخل هو أن يحدد في البداية مفهوم النقد ووظيفته . لكن ضمانة المادّة لم تسمح بتحقيق هذا المرجاء ، إلا عندما اقتربت الندوة من نهايتها ، إذ يقول الدكتور جابر عصفور ، والنقد الأدبي هو تعامل مع النص الأدبي ، بمعنى المتن ، بشرط أن نفهم أن هذه المتن جزء من نظام دلالي ، فالعمل الأدبي دال ولا يمكن أن يتحدد مدلوله إلا في نظام دلالي موجود أصلاً قبل وجود العمل الأدبي ولا شك فإن دلالة العمل الأدبي تكتمل عند الخلفي بمقدار إجابة لناقد الحركة بين النص ونظامه الأوسع . والواقع أن ما أثير في هذه الندوة من أسئلة يفوق كثيراً ما ورد فيها من إجابات^(٢٢) .

خلاصة القول ، إننا لا نجد أمامنا صيغة نظرية لتحديد مساهمة النقد الفني والأدبي تحديداً صريحاً يلتقي عنده أهل الاختصاص . ومع ذلك فأهل الاختصاص يعرفون أنهم ، على تباين وجهات نظرهم ، يمارسون جنساً واحداً من النشاط ، يدلل أنهم يطلقون عليه اسماً واحداً ، هو النقد . ولما كنا نحن في بحثنا الراهن بحاجة إلى أن نضع تحت بصرة صيغة - ولو تقريبية - لتحديد مفهومنا عن النقد الفني والأدبي بوجه خاص (والأ فكيف ندير حديثنا عن إعادة «النقد» من العلوم النفسية) ، لذلك كن لزاماً علينا أن نقترح صيغة ما ، على أمل أن تلقى هذه

الحديث ، وأن يسعى في طلب هذه الفائدة فعلاً ، خاصة وهو يعلم أن من سمات هذا العلم أن يهتم الآن بدراسة ظواهر سلوكية ذات دلالة واضحة أو ذات معنى وعلى درجة عالية من التركيب ، ولا يقتصر (كما كان يخلب عليه في أوائل انقرون) على دراسة الأفعال المعكسة وما كان في ورثها ، مما يسمى بين أهل الاختصاص بالمكونات الذرية للسلوك

٣ - يزجر علم النفس الحديث بثروة كبيرة من المعرفة ، لاشك أن بعضها يمكن أن يعود بالفائدة على دراسات النقد الأدبي . بعض هذه الثروة عبارة عن الموضوعات التي تم بحثها وأمكن الوصول فيها إلى عدد من المعلومات تعامل الآن على أنها من بين حقائق السلوك الشسرى ، والمعض الآخر يتعلق بالمنهج ؛ فثمة طرق ووسائل للبحث تحففت على أيدي علماء النفس وثمت في رحاب جهودهم . هذه جميعاً إذا أحسن الطر إليها ، وإذا أتقن إحداث التعديل المناسب عليها ، فهي حقيقة بأن تفيد دراسى للنقد الأدبي فائدة مباشرة أحياناً ، وغير مباشرة أحياناً أخرى

وسوف نكرس الجزء الباقي من هذا المقال لبيان بعض هذه الموضوعات والمناهج ، ومناقشة الإمكانيات التي تنطوى عليها لإثراء جهود النقد .

الموضوعات :

موضوعات سيكولوجية صالحة للإفادة المباشرة :

الموضوعات التي توفر على دراستها بعض المتخصصين في العلوم النفسية ، والتي يمكن أن يفيد منها دارس النقد إضافة مباشرة ، موضوعات متعددة . ومن ثم فلا بد من انتحاب البعض ، على زعم أن ما نتخبه يعطى فكرة للفرد عن هذا النوع من الدراسات تشجعه على الاستزادة من أمثاله ، ونجشم بذلك الجهد في سبيل الوصول إلى بعض مظاهرها ، ومحاولة استيعاب ما يمكن استيعابه منها

إن ما يميز الأعمال الأدبية (شعراً أو نثراً) عن سائر الأجناس الصبة أن مادة الأعمال الأدبية هي لغة الأنماط . هذا يميزها عن النحت والتصوير والموسيقى . . . الخ . وما يميز الصلة بين اللغة والأدب إذا قورنت بالصلة بين اللغة والعلم ، أو اللغة والفلسفة ، أو اللغة كما تستخدم في مواقف الحياة العملية ، أن الأدب يستخدم اللغة بالجوهر لا بالعرض ، في حين أن العلم والفلسفة ومواقف الحياة العملية تمل استعمال اللغة بالعرض لا بالجوهر . بعبارة أخرى، إن معظم الرسالة التي ينقلها النص الأدبي إلى المتلقى تخزن في النص نفسه ، أما في العلم والفلسفة ومواقف الحياة اليومية فالمقصود بالرسالة يقع خارج النص ، (في صورة أنساق من الأفكار والعلاقات والظواهر والأحداث والتوجيهات أو الفرائد العملية) . ولا ينفي هذا القول أن تكون للعمل الأدبي آثار نفسية واجتماعية تتعدى حدود التنقي الأدبي بكل مقوماته ، وتسرى في مسارب الفعل الاجتماعي ، لكن يظل للغة النص الأدبي دور في هذه العلاقة يختلف تماماً عن دور لغة النص العلمي أو الفلسفي أو الحديث اليومي

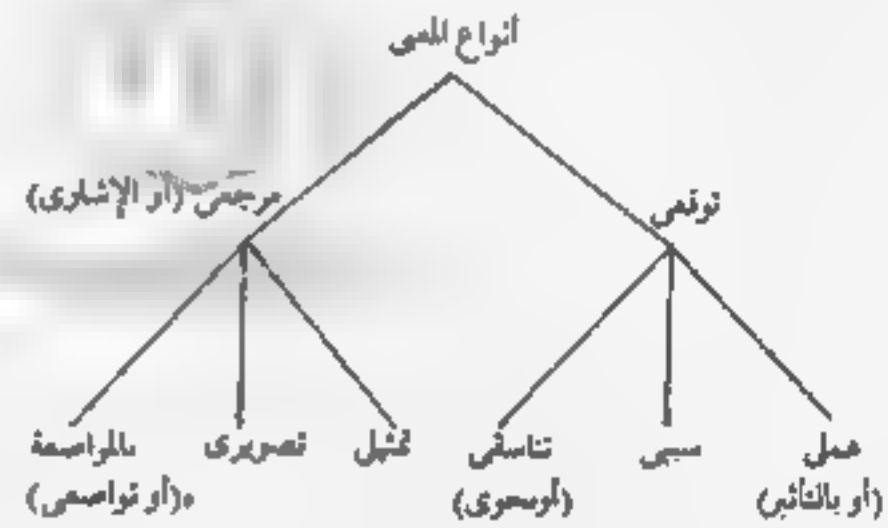
الدارسين فيها كن محدوداً لقصور المناهج التي كانت متوفرة لهم حينئذ ، سرء فيب يتعلق بالعصر والمشاهدة ، أو بتحليل المعلومات^(٦) . (من أوصح الأمثلة على ذلك بحوث الإبداع في لعدم وفي الزمن وفي الصناعة ، فقد كانت هناك بحوث في هذا المجال قبل الحرب ، بل قبل الحرب العالمية الأولى ، لكنها لم تكن بالعمارة ، ولا بالدقة القائمة على المشاهدة المبسطة والتحليل الكمي ، ولا كانت لها القدرة على الوصول إلى نتائج ذات إمكانيات تطبيقية ، بالصورة التي نشهدها في الحوث الحديثة)^(٧)

ولعلم النفس في هذه المرحلة الحديثة سمات متعددة تميز بينه الداعلية كما نمر علاقته بالبيئة الاجتماعية التي يعمق في سياقها ، سواء أكانت هذه بيئة العلماء في تخصصاتهم المتباينة ، أم كانت بيئة المواطنين العاديين . وترسم هذه السمات بحطوط واضحة إذا ما قاربا بينه في هذه المرحلة وبين ما كان عليه في آخريات القرن الماضي وطوال النصف الأول من القرن الحاضر . ولا يسمح المقام بحصر هذه السمات جميعاً ، لذلك نكتفي بذكر أهمها وأقربها إلى خدمة الموضوع الذي نحن بصدد تناق في الصدرة هذا أربع سمات : الأولى مبنوية الظواهر^(٨) التي يقوم بدراستها ، ومعنى بذلك أنها ظواهر ذات معنى أو ذات دلالة واضحة في السلوك (أي في العمل البشري ، الرق والتفكير أو في الشعور) . والثانية موضوعية المشاهدة ، والمقصود بذلك هو إصرار العلماء على استخدام طرق ووسائل لرصد الظواهر تسمح لدمير (من أهل الاختصاص) بأن يتحقق من صحة الرصد إذا ما استخدم الطريقة أو الوسيلة نفسها . والثالثة شدة التشابك مع عدد من العلوم الأخرى (كعلم اللغة ، وعلم الاجتماع ، وعلم وظائف الأعضاء ، وعلم الأعصاب ، وعلم العقاقير) . ويقوم ذلك دليلاً على التعامل والتنمية المتبادلة بين فروع العلم المختلفة . والقسمة الرابعة هي التكميم أو الصياغة الكمية لوصف الظواهر ونتائج تحليل العلاقات القائمة بينها كلها أمكن ذلك .

٢ - نسوق هذا التحديد للسمات لتبين للفقاريء صورة حية - إلى حد ما - لعلم النفس الحديث ، ولها دلالة خاصة بالنسبة لموضوعنا الذي نعالجه في هذا المقال ، بحيث يشعر الفقاريء أنه من المعقول أن يفيد النقد الأدبي من علم هذه بعض معالمه الكبرى ، بل يتبين المطلق الذي تقوم عليه هذه المعقولة : ما دامت فروع علم النفس الحديث منوطة بدراسة الحواسب المحتفة من سلوك الأفراد في أشكالها (الصريحة كالأعمال ، والصمنية كالشاعر والأفكار) وتساكناتها المختلفة ، وما دامت موضوعات النقد كالتدوق والحكم والمفاضلة بين الأعمال الأدبية المحتفة - ما دامت هذه الموضوعات بعضاً من هذا السلوك يتم بأشكال معينة تحت شروط معينة ، فمن المطلق أن يتوقع دارس هذه الموضوعات أن يفيد من جهود علم النفس

هذه مسئلة مهمة ، يترقب عليها أن نفهم لماذا اتجهت ولماذا يُتَظَر أن تتجه أقدار متزايدة من جهود علماء النفس المهتمين بهذا الميدان إلى اللغة ، جسم الأدب . وعندما يتكلم هؤلاء العلماء عن اللغة في هذا الميدان يتكلمون وقد تروودوا بالحسن اللغوي المزهف الذي ياسب المقام وإلى القارىء عينة من جهود واحد من هؤلاء العلماء .

يلفت إيرفين تشايلد Irvn Child النظر إلى أن مشكلة المعنى ، معنى اللفظ أو العبارة أو العمل الأدبي في مجمله (بل لعمل المعنى بوجه عام) أعقد بكثير مما يوحى به التصور الشائع وأنه يلزم أن يفرق بداية بين نوعين كبيرين من المعنى : المعنى الإشاري أو المعنى المرجعي^(١) والمعنى التوقعي^(٢) ؛ ويتنظم تحت المعنى الإشاري أو المرجعي ثلاث فئات صغرى من المعاني هي : المعنى بالمواصفة^(٣) ، والمعنى التصويري^(٤) والمعنى التمثيلي^(٥) كما يتنظم تحت المعنى التوقعي ثلاث فئات صغرى أخرى هي : المعنى التسبيقي أو السحوي^(٦) (ما يملبه علم الحن) ، والمعنى السببي^(٧) ، والمعنى العمل أو التأثيري^(٨) . والشكل رقم (١) يقدم تصويراً دقيقاً لهذا التصنيف .



الشكل رقم (١) : يصور أنواع المعنى التي يحملها وحدات اللغة (بناء على نظرية إيرفين تشايلد)

ومما يلي شرح موجز للمقصود بهذه المصطلحات حتى يستطيع القارىء أن يتابع بعض الأفكار القيمة التي يقدمها تشايلد في مجال لتطير لفهم العمل الأدبي أو لتقويمه^(٩) . إن الفرق الرئيسي بين المعنى المرجعي والمعنى التوقعي إنما يتمثل في درجة التحدد التي تتوافر لما يشار إليه باللفظ . ففي المعنى المرجعي أو الإشاري يكون المشار إليه شيئاً أو حدثاً ، ويضبط هذا التحديد أحياناً ما تواضع المجتمع عليه من استخدامات للألفاظ ؛ فلفظ

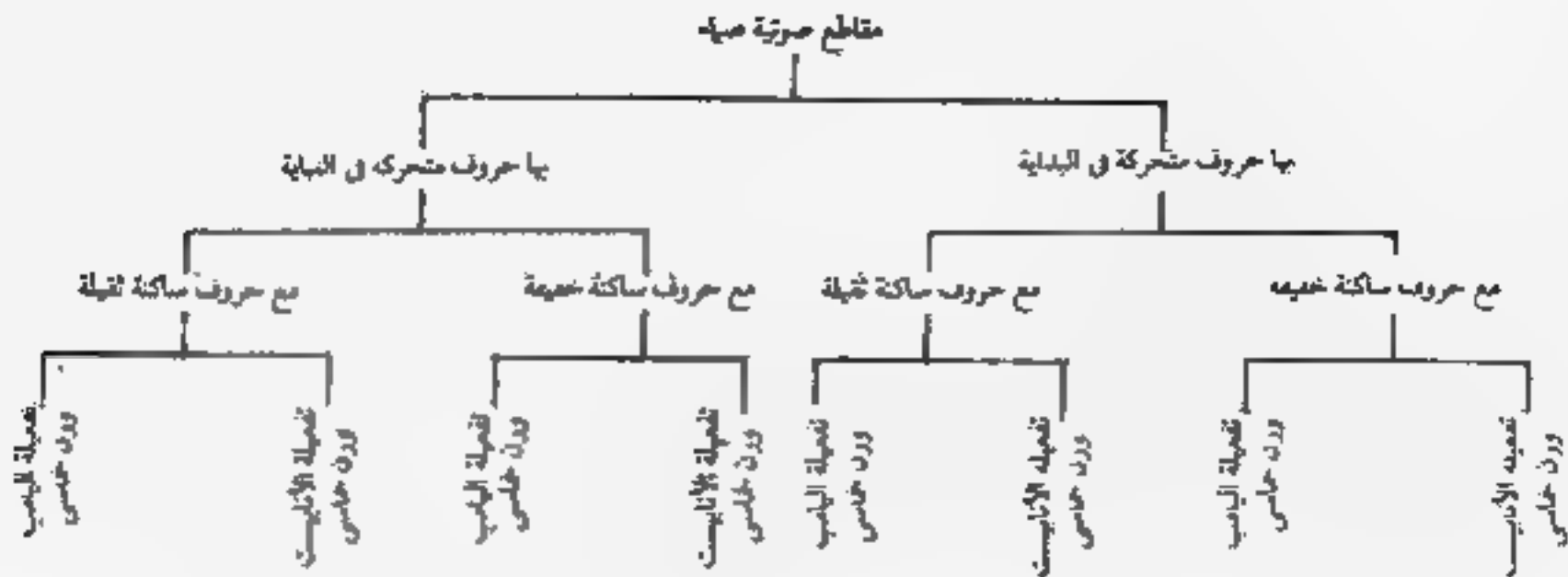
«كتاب» يشير إلى معنى بعينه ، ولفظ «قرأ» يدل على حدث دون غيره . ويضبط هذا التحديد أحياناً أخرى ما يتطوى عليه اللفظ من تصوير مباشر (يوحى به اللفظ انطقي للفظ) للمشار إليه ، ويبدو ذلك في أسماء الأصوات بوجه خاص ، كصهيل الخيل ، وصليل السيوف ، وحرير المياه ، . . . الخ . وقد تختلف مواضع المعنى التصويري وأشكاله من لغة إلى أخرى ، إلا أنه موجود مع ذلك في جميع اللغات . ثم هناك النوع المرجعي الثالث من المعاني وهو المعنى التمثيلي ، ويقصد به إشارة العبارة الدعوية إلى حالة انفعالية غير محددة أو إلى تصور غير محدد تماماً . ومن ثم فالإشارة هنا أقرب إلى التلميح منها إلى التصريح . وجدير بالذكر أن هذا المعنى التمثيل يكاد ألا يقوم بالنسبة للفظ المفرد ولكنه يصدق بالنسبة لبعض العبارات والتراكيب الدعوية .

هذا عن المعنى المرجعي ، والعنات الثلاث الصغرى من المعاني التي تتنظم تحته .

أما عن المعنى التوقعي فاقصود به ما يشير اللفظ في ذهن المتلقى من توقع أو استباق . وتنظم تحت هذا المعنى ثلاث فئات صغرى من المعاني كذلك ؛ أولى هذه الفئات هي ما يسميه تشايلد بالاستباق التسبيقي أو السحوي ، أي الاستباق الذي تمليه قواعد اللغة من حيث نظام تابع الكلمات واختلاف وظائفها في الجملة ، كأن يرد في الحديث ذكر اسم هل أنه مصاف فيتوقع ذهن المتلقى أن يرد بعد ذلك ذكر المصاف إليه . أو تنقى عبارة تبدأ باسم شرط فتثار في ذهن حالة استباق لجواب الشرط والعلة الثانية هي فئة التوقع السببي ، كالد تنلقى عبارة نلاحظ أن كاتبها قدم الخبر وأخر المبتدأ فيثار في ذهننا توقع سبب معين حفز الكاتب إلى ذلك فنذهب إلى أن الصلابة الشعرية هي التي اضطرتنا إلى التقديم والتأخير ، أو نلاحظ أن الكاتب قدم المفاعل على الفعل فنذهب إلى أنه أراد نوعاً من التأكيد . الخ . والعلة الثالثة هي فئة التوقع العمل ، ولا تكاد تصدق هذه الفئة على الألفاظ المفردة ولا على العبارات المحدودة ، ولكن على العمل الأدبي إجمالاً ، فمعنى العمل الأدبي لا يكتمل في أذهاننا إلا إذا توقعنا له أثراً معيناً على المتلقى . لنفرض مثلاً أننا بصدد رواية «عاشق السيدة تشاترلي» للكاتب الإنجليزي د. ه. لورانس . سوف يختلف معانيها في ذهني تبعاً لما أتوقعه من تأثيرها على القراء ؛ أن يكون هذا التأثير هو الإثارة الجنسية أساساً ، أو يكون التأثير هو البرهنة الأدبية ، على فلسفة لورانس في قوة نبع الحياة ولا عقلانيته .

هذه هي مجموعة المفاهيم الأساسية التي يقدمها عالم النفس إيرفين تشايلد ، في تصنيف المعاني ، وهي عرصة الصلة بجهود سابقة قام بها عدد من العلماء ، بعضهم بقيادة أو لمعاون ، وبعضهم من علماء النفس ، نذكر من بينهم ريتشارد وأوجدن ، وموريس C. Morris وجاكوبسون R. Jakobson

- (١) referential
(٢) expectational
(٣) conventional
(٤) iconic
(٥) exemplary
(٦) syntax
(٧) causal
(٨) pragmatic



الشكل رقم (٢) - تصور تنوع المقاطع الصوتية الصلبة
في تكويناتها المختلفة (في تجربة كيت هفمر)

ويتحدث تشايلد عن إسهام آخر للمعاصر الصوتية في فهمنا الشعر ، وذلك بما تقدمه هذه العناصر أحياناً من معاني تمثيلية ، وهو إسهام أقل شأنًا من الإسهام النحوي ، لكنه قائم لاشك فيه ولا يجوز إغفاله . ويقصد بهذا الإسهام أن توحى بعض الأصوات أو التراكيب الصوتية بحالة انفعالية معينة .

ويعتمد تشايلد في البرهنة على صحة رأيه في هذا الصدد على بعض الدراسات التجريبية في علم النفس . من هذا القبيل دراسة مبكرة قامت بها كيت هفمر K. Hevner ونشرتها سنة ١٩٣٧ في المجلة الأمريكية لعلم النفس بعنوان ، «دراسة تجريبية للقيمة الوجدانية للأصوات في الشعر» ، استحدثت فيها مقاطع صوتية صلبة (أي بلا معنى) ، تكون في تنابعها ونظامها قوالب من شأنها أن تعطي التأثير الصوتي الذي تعطيه أبيات الشعر . وكانت هذه المقاطع متنوعة تنوعاً كبيراً لكي تصفى على نتائج البحث مشروعية التصميم . والشكل رقم ٢ يوضح للقارئ الخطوة التي اتبعتها الدارسة في تحقيق هذا التنوع ، وهي خطوة معروفة لدى المشتغلين بإجراء التجارب في علم النفس باسم «التصميم العامل للتجربة» .

وقد عرضت هفمر أعداداً كبيرة من الطلاب لهذه المادة الصوتية المصنوعة ، وسجلت استجاباتهم لها ، وقامت بتحليل هذه الاستجابات ، واتضح لها أن هناك اتفاق واضحاً بين هذه الاستجابات يشير إلى أن لكل تركيبة من هذه التركيبات تأثيراً معيناً على الأحكام التي تصدر عن المستمع حول المعنى الوجداني (التمثيل) لهذا النمط الصوتي^(١٠)

وبيكام M Peckham^(٩) وجدير بالذكر أن تشايلد يقدم هذا التصنيف السداسي لأنواع المعاني لا يُستخدم إلى فهم الأعمال الأدبية حسب (شعر ونثر) بل يستخدم كذلك في فهم الأعمال لمعية على اختلاف أنواعها . وهو يقدم بالفعل نماذج لتوظيف التصنيف في فهم الأعمال الموسيقية والتصويرية ويستشف الفارئ من كتاباته إمكان الامتداد بهذا التوظيف إلى فروع أخرى كالبحث والرقص ولتمثيل ، بل إن بعض أنواع المعاني الوارد ذكرها في التصنيف تبدو - في سياق نظريته - أكثر صلاحية لتطبيق على الأعمال الموسيقية أو التصويرية . الخ . منها على الأعمال الأدبية .

نعود إلى تركيز الانتباه على أفكاره فيما يتعلق بالأدب . يوجه تشايلد اهتماماً خاصاً إلى الشعر ، وفي هذا المجال يرى أن العناصر الصوتية إنما يكون إسهامها الرئيسي في المعنى النحوي للشعر ، (أي في المعنى الذي يتألف من مجموعة التوقعات التي يثيرها تنظيم أجراء العمل في إطار علاقات معينة) . ويستخدم الشعر في هذا السبيل عدة وسائل ، منها تقسيم النص إلى أبيات ، مما يمل وقفات مختلفة أحياناً عن الوقفات التي تملها المعاني الإشارية أو المرجعية ؛ ومنها كذلك التعميلة والبحر والقافية والروي . هذه جميعاً تخلق علاقات داخلية ، وبالتالي تثرى المعنى التوقعية (وحاصة المعنى النحوي أو النحوي) مما يبريد كثير من إمكانات المعاني المرجعية للنص ؛ كما أن جرداً هاماً من الريادة يتمثل في «الصراعات» التي تنشأ أحياناً كثيرة بين التوقعات المتعددة التي تثيرها الأدوات المذكورة على تسليها . وهذه هي الحقيقة نفسها التي يشير إليها بيكام بقوله إنما يستمد الشعر بعض من قيمته الوجدانية مما يتخلله من عنوان على بعض التوقعات . ويطلق على هذا العنوان اسم «التيه النحوي» :
Syntactic disorientation

وجدير بالذكر في هذا الموضوع أن كيت هفتر أجرت عدداً من البحوث التجريبية المشابهة ، وذلك لاستقصاء جوانب الموضوع ، كما أن هناك بحثاً أخرى تجريبية لدارسين آخرين تؤيد دراستها فيما انتهت إليه

وجدير بالذكر أيضاً أنه توجد دراسات تجريبية قام بها علماء النفس على عناصر أخرى من مكونات النص الشعري ، مثال ذلك ما قام به فيرنر وكابلان Werner & Kaplan في الستينات المبكرة من دراسة لما أسماه بالقيمة التراسية للكلمات نتيجة للقولب الصوتية الماثلة في هذه الكلمات ، أو نتيجة للأشكال الصورية التي توحي بها . وما قام به ستانس Stans في أواخر الخمسينات ، وكون Cohen حوالي منتصف الستينات ، من تجارب على الكيفية التي تتأثر بها أحكاما التقييمية على بعض الكلمات أو العبارات . وفي مصر قام الدكتور عبدالسلام الشيخ في سنة ١٩٧١ بدراسة تجريبية تدخل في هذا المضمار ، تناول فيها بعض العوامل النفسية التي تؤثر في أحكامنا الجمالية على إيقاعات الشعر المختلفة^(١) وغير هذه الدراسات كثير ، عرض لبعضها عالم النفس الإنجليزي فالتاين Valentine في كتابه عن الدراسات النفسية التجريبية للجمال الصادر سنة ١٩٦٢ ، كما عرض لبعض الآخر ليرلن تشابلن في سياق تقديمه لنظريته .

نعود إلى نقطتنا الرئيسية : أماننا هنا ليست من جهود علماء النفس التي يمكن أن يفيد منها دارس النقد الأدبي إعادة مباشرة . هذه المينة تجيب عن سؤال يقع في التصميم من عملية تفكير العمل الأدبي ، فتقدم لنا إطاراً أساسياً لتصنيف المعاني أو الدلالات التي يحملها النص الأدبي . وهذا الإطار يقوم بمهمة مزدوجة : فهو يضمن نظاماً ومعنى على كثير من الدراسات التجريبية المتفرقة التي أجراها عدد من علماء النفس (بعضهم كان يهتم أساساً بالأدب ، والبعض الآخر جلاء اهتمامه بالأدب اهتماماً حارصاً) ، فيصوغها في نسق علمي له أول وله آخر ، وهو من ناحية أخرى يقود هذه الثروة العلمية (وقد أصبحت ذات دلالة) في طريق خدمة النقد الأدبي ، فيقدمها لمن أراد إعادة وتقبل بذل الجهد اللازم ، يقدمها منظمّة في إطار تصنيف المعاني ، أداة لفهم العمل الأدبي والإسهام في تطويره .

صحيح أن النسق كله (أعني إطار المساهمات الأساسية وما يدغم بعض دعاواه من نتائج التجارب السيكولوجية القائمة في تراث علم النفس) لا يزال ينقصه الكثير من الجهود الخلاقة حتى يقوى على إجابة المطالب الجوهرية للنقد ؛ لكن المضيئة الأولى له ، فيما يبدو لنا ، أنه يمثل خطوة مهمة على الطريق الصحيح ؛ هذا من ناحية . ومن ناحية أخرى فإن التضج المنشود لأمثال هذه المحاولات لا يتوهم إلا من خلال استمرار الجهود في سبيل تنميتها ، حل أن يشارك في هذه الجهود كل من الطرفين المعنيين ، النقد وعلماء النفس : النقد يحاولون أن

* physiognomic value

يوظفوا النسق في أداء بعض جوانب مهمتهم ، وبذلك يتمتعون بملاءمة للعمل الذي يتصدى له ، ويقدرّون مستوى كفاءته في أداء هذا العمل ، ويكتشفون من خلال ذلك أوجه النقص التي تعتوره ، وعلماء النفس يواصلون السير فيما بدأوه ، ويحاولون بأساليبهم البحثية المتخصصة أن يتصدوا للإجابة عن علامات الاستفهام التي يثيرها النقد .

موضوعات سيكولوجية تصلح لإفادة النقد بصورة غير مباشرة

إذا كانت الموضوعات التي درسها علماء النفس ويتوفر فيها شرط إعادة المباشرة لميدان النقد الأدبي موضوعات متعددة ، كما وصفاها في بداية القسم السابق من هذا المقال ، فإن الموضوعات التي تحت دراستها سيكولوجياً ويمكن إعادة معانيها في ميدان النقد بصورة غير مباشرة موضوعات أكثر كماً وأعقد تركيباً من سابقتها . وهي في رأيها تتفاوت قريناً أو بعداً من الإيجاه بالعائلة للنقد . من هذه الموضوعات ما تحت دراسته من نقاط تنتمي إلى فنون أخرى كالنظن التشكيلية ، والموسيقى ، ومنها بعد ذلك موضوعات أخرى لا تستمد كياناتها من الفنون أصلاً ، بل تقوم كجوانب هامة في سلوك البشر ؛ ولذلك قام علماء النفس بدراساتها كجزء من الظاهرة السلوكية ، غير أنها تحمل في طياتها ما يمكن الامتداد به إلى فهم عملية التلقى للأعمال الفنية ، بما في ذلك الأعمال الأدبية . من هذا القبيل موضوع الإطار المرجعي^(*) المشغول عن تنظيم عمليات الإدراك لدينا ، وموضوع سيكولوجية الإبداع . وسوف نعرض في هذا القسم لهذه الموضوعات بشيء من الإيجاز ، بحيث يتجه اهتمامنا أساساً إلى توضيح الطريق إلى كيفية إفادة النقد الأدبي من هذه الدراسات .

ميدان تذوق الفن التشكيلي :

ميدان تذوق الفن التشكيلي ، وخاصة فن التصوير ، من الميادين التي فارت بنصيب كبير من جهود علماء النفس ، وفازت بذلك في وقت مكر نسبياً إذا قورن بعيره من ميادين الفنون الأخرى . فحوالي منتصف القرن الماضي بدأ جوستاف ثيودور فخر T Fechner كأحد مؤسسي علم النفس (يعني العلم التجريبي)^(*) سلسلة تجاربه المشهورة حول بعض العوامل الموصوئية التي تسهم في تحديد أحكامنا الجمالية عن الأشكال

(*) Frame of reference

يسود في بعض النوازل ترجمة هذا المصطلح «بالإطار المرجعي» ، ولا بأس بهذه الترجمة في بعض مواضع البحوث السيكولوجية . لكن في مواضع أخرى نجد أن الترجمة بـ «إطار الدلالة» تكون أقرب إلى معنى المراد في البحث السيكولوجي . لذلك سوف نتبع لاحقاً أن نتردد بين الترجمتين حسب مقتضى الحال .

(*) قد كان حتى نهاية الثلث الأول من القرن التاسع عشر مجرد درس من دروس الفلسفة بمنهجها التقليدي .

التحليلية التي يجدها العلماء أحياناً كثيرة (في شروع العلم المختلفة) فتوقفوا عند موضوعات لا يتوقف عندها التقاد عادة ، إنما يستمرى اهتمام التقاد أعمال فنية شديدة التركيب ، وفي سياق هذه الأعمال يتعرضون لجزئياتها ، وهذا صحيح ، ونحن مقتنعون به في حدود أنه لا يفي عن الحاجة إلى دراسات تتناول الظاهرة الأشد تركيباً وهي ظاهرة تنويع العمل الفني متكاملًا ولكن ما لا يجوز الاتجاه إليه هو رفضها كلية بدعوى أنها فائدة القليلة ، فقد يكون في هذا الاتجاه قدر من الشطط يفقد دارس التنويع الفني كثيراً من صلاحية الأرض التي يلزمهم الوقوف عليها لوفيموا شروحا ومطريات لها قدر معقول من متانة السيل . هذا هو التعليق الأول . أما التعليق الثاني فيمس الحاجة إلى بيان كمية الإفادة من هذه البحوث بما يعود على النقد الأدبي بوجه خاص بمزيد من الإثراء . ولعل القاريء يلاحظ هنا وجه الشبه بين هذه التجارب وبين تجارب كيث هنتز التي تناولت فيها عنصر الصوت (دون المعنى) من بين عناصر اللغة ، وتجارب هيرنز وكابلان على الخصائص العرسية للكلمات مفردة . فالتناظر واضح بين المجموعتين من التجارب ، اللتين أجريهما علماء النفس على عناصر بسيطة معزولة عن السياق ، واللتين انتهى عنهما الباحثون إلى نتائج تلتقي فيها فيما حول حقيقة عامة ، مؤداها : أن هذه الجزئيات (المقطع الصوتي في اللغة التي هي مادة الأدب ، واللون المفرد الذي هو جزء من مادة الفن التشكيلي) توحى بمكان (تمثيلية) ، أو حالات وجدانية على درجة جوهرية من العمومية بين أفراد البشر . هذا التأييد الذي تغناه نتائج تجارب المقاطع الصوتية مما انتهت إليه تجارب الألوان والأشكال يمثل في نظرا فائدة كبرى بالنسبة للنقاد الأدبيين ، لأنه يقدم لهم آفاقاً واسعة المدى صدق بعض الحقائق التي يعرفونها في ميدان اللغة ، بحيث يقتربون من استشراف ما لمس الطبيعة البشرية بوجه عام . ثم إن هذه التجارب على استقبال الألوان والأشكال مجتمعة أن توحى لأصحاب الجهل المتروك بأفكار وفروض تمس بعض عناصر اللغة ، وربما كان ميدان الخصائص العرسية للكلمات (مكتوبة ومنطوقة) من أكثر الميادين قابلية لهذا التحصيل . (وفي هذه الحالة يمكن إنعاش الذاكرة بإعادة النظر فيما توصل إليه هيرنز وكابلان في الإحصاءات التي تجود بها هذه الرواقد جميعاً) .

ومع ذلك فقد أجرى علماء النفس دراسات منضبطة هي الأعمال الفنية التشكيلية في صورتها المركبة . ومن أهم هذه الدراسات وأتمها ما قام به رودلف أربهايم R. Arheim ، فقد نشر سنة ١٩٥٤ كتاباً بعنوان «الفن والإدراك البصري : دراسة في سيكولوجية العين المدعة» . وبعد عشرين عاماً ، أي في سنة ١٩٧٤ نشر طبعة ثانية للكتاب تحتوي على إضافات وتعديلات كثيرة ، مما يوضح مدى اهتمام الباحث بالموضوع وحرصه على مواصلة النظر فيها فحمة من معالجات للأئلة المثيرة فيه ، وعلى

الهندسية البسيطة . ولا تزال المفكرة الأساسية التي قامت وراء دراسات هنر توحى إلى عدد من العلماء المعاصرين ببحوث تتسق مع المطلق نفسه^(١٣) (١٤) . فقد قام كاتب هذه السطور بالاشتراك مع الأستاذ هانز إيرنك - من جامعة لندن - ببحث مؤثرات الخصارية التي يمكن أن تسرب إلى الأحكام الجمالية التي تصدر عن الأشكال البسيطة . ونشرت هذه الدراسة في السبعينات من هذا القرن^(١٥) (١٦) . كما قلم سهرنجيت Springbett يبحث موضوع أعقد قليلاً ، وهو ما عمله ينار من أحكام لدى المشاهدين على القيمة الوجدانية (أي المعنى التمثيل) إذا استخدمنا مصطلح إيرفين تشايلد) لعدد من لوحات الفن التجريدي . وتشير نتائج هذه الدراسة إلى درجة جوهرية من الاتفاق بين استجابات المتطوعين ، مما يعطى الانطباع بأن القيم لونية والشكلية التي تتضمنها اللوحة الفنية تثير لدى المشاهد استجابة وجدانية لها قدر من العمومية يعبر حدود الفروق بين الأفراد . وهذه النتيجة نفسها وصل إليها إيرفين تشايلد كما وصل إليها عدد آخر من الباحثين . وفي وقت مبكر من هذا القرن (عام ١٩٢٤) قام بوفنبرجر وبارورر Poffenberger & Barrows بدراسة أثبتت فيها أن الخطوط المستقيمة والمكسرة والمنحنية توحى بمكان وجدانية لها درجة عالية من العمومية بين الأفراد ، فقد اتفقت إجابات ٨٩٪ من المتطوعين على أن الخط المكسر يوحى بما يشبه مشاعر الغضب والعنف ، كما انتهت إجابات ٨٦٪ من هؤلاء المتطوعين على أن الخط المنحني يوحى بمشاعر أقرب إلى الأسى . وهي نتائج طريفة في ذاتها وفيها توحى به . ولكن أطرف منها ما انتهى إليه شيرر وليفنر Scherer & Lyons سنة ١٩٥٧ من أن أفراداً متطوعين أمكن أن يتحركوا في عكس الاتجاه ، فكان الباحث يقدم لهم الحالة الوجدانية بالاسم ، وكانوا يرسمون بالخط ما توحى به هذه الحالة . وقد أبد هيرتز وميرفيلد Peters & Merrifield هذه النتائج بتجارب أخرى أجريها سنة ١٩٥٨ . والشارق أيضاً في هذه النتائج أنها صدرت عن أفراد يتفاوتون تفاوتاً شديداً في ثقافتهم وفي درجتهم العلمية ، مما يوحى بأن هذه النتائج لا علاقة لها بالثقافة العلمية المتخصصة ، لكنها تكشف عن بعض الأسس الفطرية (أو الشائعة بين أبناء حضارة معينة على أقل تقدير) العميقة للأحكام الجمالية . كذلك أحرزت تجارب سيكولوجية تتبع المطلق نفسه عن عناصر لونية بسيطة (أي دون أن تكون جزءاً من تركيبة فنية في شكل لوحة) ، أجراها وكسner Werner سنة ١٩٥٤ وموراى وديبلر Murray & Deabler سنة ١٩٥٧ ، وانتهت إلى نتائج متسقة في خطوطها العامة مع النتائج السابقة ، فالألوان كعناصر متفرقة توحى بحالات وجدانية مختلفة ، وهذه الحالات تصدق على أعداد كبيرة من البشر ، بعض النظر عما بينهم من فروق في الثقافة أو التدريب على التعرض للمنون^(١٧) .

وتشير هذه الدراسات وأمثالها تعليقاتي بمناسبة السياق الراهن ، أولها أنها قد تبدو قبيلة العاقلة وربما تافهة بالنسبة للمشتغلين بالنقد الفني عموماً ، لأن علماء النفس هنا انسقوا مع النزعة

للاشكال المحيطة لا يفيض بإحاديث «غير للكثرة» الذي تفضي به آلة التصوير في استقبالتها للأشكال نفسها .

في هذه الفقرات وما يليها يقدم الكاتب نتائج الدراسات التجريبية الحديثة التي تخص هذه النقطة أو تلك ، ويتقدم بالفكرى، بخطى وثيدة من شرح كيف ينطبق هذا على إدراكنا الأشكال البسيطة إلى كيف يمكن الإفادة منه في إدراكنا الأشكال الفنية المركبة . ويتعرض حينئذ للحديث «التصوير عن أعمال فنية بأعيانها ، مثل : لوحة «العم دومبيك» من أعمال سيرن Cézanne ، و لوحة «الطرد من المعبد» من أعمال إلخريكو El Greco ، و لوحة «المرأة الجالسة» من أعمال بيكاسو .

والخلاصة أن دراسة أرنهايم للأسس النفسية لتدقيق الصور التشكيلية تقدم للقارىء نموذجاً يمكن الانتقال به إلى ميدان التلقى والنقد الأدبي ، وذلك عن طريق توسع بعض مواطن التشابه (في البناء وفي مستويات الدلالات المختلفة) بين العمل التشكيل والعمل الأدبي ، واعتباره مواطن صالحة لأن تستخدم بالنسبة لها نوعاً من القياس المنطقي ، على أساسه نحاول الامتداد إليها بالتحليلات والنتائج التي خرج بها أرنهايم . ولراجع أن هذا الجهد من جانب النقد سوف يكون مجرباً بالنسبة لمبدأهم ؛ لأن الفنون بأجناسها المختلفة يجمع بينها منطق متسق خاص بها . ومن المحقق أن جهدهم هذا سوف يسفر من حين لآخر عن أسئلة تثار فلا نجد الإجابة حاضرة ، مما سوف يستثير العقول إلى مزيد من البحث والتقصي ، وستكون هذه العقول عقول علماء النفس غالباً ، مما يجعل الفائدة متبادلة بين المريقين : النقد والسيكولوجيين .

ميدان الإبداع :

من المبادئ التي استأثرت كذلك بجهود علماء النفس المحدثين ميدان الإبداع في الفنون (وفي العلوم وفي الصناعة) ، وهو ميدان يتطوى على جوابات متعددة تتفاوت قريباً وبعداً من ميدان التلقى الأدبي ؛ وبالتالي تتفاوت البحوث التي تناولتها قرياً وبعداً من ههنا ، وهو بيان الفائدة التي تعود على النقد الأدبي من الطرق في هذه المباحث والاستئناس بما ورد فيها من نتائج وأساليب بحثية .

لا جدال في أن البحث في الكيفية التي أبدع بها الشاعر أو القاص أو الروائي عمله الأدبي يضيف بعداً هاماً إلى معنى هذا العمل الأدبي كما ندركه . وقد أفاض الكثيرون من علماء النفس في الحديث حول هذا المعنى بهذه الصورة الإجمالية (ولكن قل) كانوا يتحدثون تفصيلاً . ولذلك نعرض انطرح من هذه المستوى ، وننتقل بالحديث إلى مستوى آخر ، حيث يبرز أمامنا السؤال التالي . في حدود ما أسفرت عنه البحوث الحديثة في سيكولوجية الإبداع ، ما هي مواضع الانتقاء بين عمليتي الإبداع والتلقى ؟ هذا ، في رأينا ، هو السؤال الذي يفرض

إنصاح هذه المباحث وإثرائها بما هو جديد في البحث النفسى^(١٧) . ويصبُّ الكتاب كما هو واضح من عنوانه ، على بيان كيفية تدفق المنون التشكيلية ، وخاصة الرسم والتصوير ، مستعيناً على ذلك بالرجوع للكشف إلى مكتشفات علم النفس الحديث في دراسات الإدراك البصرى . والفكرة الأساسية التي يستشفها القارىء منذ بداية الكتاب حتى نهايته تعتبر فكرة محورية في بحوث الإدراك الحديثة ؛ وحلاصتها أن الإدراك البصرى عملية إيجابية ، بمعنى أنه لا يحسمها مجرد وقوع صورة للثبات عن شكية العين (ولو أن هذا الشرط هو الحد الأدنى لقيامها) ، ولكن لحسمها بعد ذلك (أى لتحديد الناتج ودلالته) عدة عوامل أخرى يشار إليها في مجموعها باسم العوامل التنظيمية ؛ وهي عوامل لا يمكن وصفها فلسفياً بأنها عوامل ذاتية بحتة ، ولا موضوعية خالصة ، لكن يمكن أن توصف بأنها عوامل ديبالكتية تقوم حل تفاعل لا ينقطع بين جهاز الإدراك لدينا وبين موضوعات الإدراك المحيطة بنا . (ولهذا السبب يضع المؤلف عنواناً فرعياً : «دراسة في سيكولوجية العين للبدعة» ؛ فالعين تخلق ، إلى حد ما ، ما تستقبله . هذه هي الفكرة المحورية التي تتخلل الكتاب بكامله ، وفي إطارها يتناول الباحث جميع الموضوعات التي تفرص نفسها فيما يتعلق بالرسم والتصوير ؛ وهي موضوعات التوازن ، والمهبة أو الشكل والقالب ، والمكان ، والضوء ، واللون ، والحركة والتصوير . ولكن يدرك القارىء ما يعنى أرنهايم بإيجابية عملية الإدراك بكمى أن تنظر في بعض النقاط التي يعالجها في الفصل الثانى من كتابه ، وهو الفصل الخاص «بالشكل» . فالفقرة الأولى يقدمها بعنوان فرعى هو : «الإبصار كاستكشاف إيجابي» ، والفقرة الثانية يقدمها بعنوان : «إدراك ما هو جوهري» ، والفقرة الثالثة بعنوان «المفاهيم الإدراكية» . الخ . والتأمل في هذه العناوين يستطيع أن يصور فيهم بوضوح ويعمق كيف يكون الإدراك عملية إيجابية . فإدراكنا لأشكال الأشياء المحيطة بنا يتطوى على عدد من العمليات الصغرى التي تقوم بها بهدف التجول البصرى حول محيط الأشياء scanning وبعض تفصيلاته ، وفي أثناء هذا التجوال نلتقط ما هو جوهري في الشكل ، أى أننا ننتخب جزءاً من الكل ونركز عليه انتباهنا .

ولا يلتصق هذا الجزء أن يقوم بدور المحور الرئيسى الذي تنظم حوله بقية عناصر الشكل ؛ فالجول في عمى فلان قد يستأثر بانتباهنا ونحن ندرك شكل وجهه لأول مرة ، واستغالة أنف فلان بحيث يحيط طرفها بزاوية حادة نحو المم قد تكون هي السمة الشكلية المحورية ، وقد تكون حدة خطوط الفك الأسفل هي التي تشد الانتباه . الخ . فحينئذ ندرك الشكل - أى شكل - إدراكاً يعطى أوزاناً مختلفة لأجزائه المختلفة ، ما هو جوهري وما هو غير جوهري ، بل قد لا ندرك أجزاء معينة فكان صورته لم تقع عن شكية العين لدينا . والمهم أن إدراكنا

التدريجي لحلول العائد ؛ فهو يستقبل الأجزاء الأخيرة مما أنتج في اللحظات الأخيرة ، ثم يعود إلى استنساخ ومعه أجر ، أخرى مما أنتج في لحظات سابقة عليها قليلاً ، ثم يعود إلى استنساخها ومعهما أجزاء رائدة على هذه الأجزاء الأخرى مما أنتج في لحظات المبكرة سبياً . الح ، وبعد كل جولة من جولات التلقي هذه يحاول أن يعود إلى القيام بدور المنتج ، لكنه يحقق عائداً ، ويظل يقوم بجولات التلقي على نحو ما أسلفنا ، ومحاة يتصل إلى دور المنتج (أو يعود إليه دور المنتج) من جديد .

هذا هو موضوع العائد (وهو ما سطلق عليه أحياناً اسم المردود)^(*) كما يبدو من خلال الدراسة النفسية لعملية الإبداع في الشعر . وجدير بالذكر أن هذا الموضوع له تجليات أخرى تتعدى حدود الدراسة النفسية الخالصة ؛ فالأصداء الاجتماعية بدعمي الشعري عندما يستلها الشاعر وتعمل معبونها في توجيه أعماله التالية ، سواء أكان هذا المفعول كبير الحجم أم صغيره ، تعتبر مظهراً آخر من مظاهر «العائد» ، ويصبح التركيز على درستها موضوعاً لعلم النفس الاجتماعي . وجدير بالذكر أيضاً أن «العائد» ، على هذا النحو الذي وصفناه ، ليس وقفاً على الإبداع في الشعر ، بل هو موضوع يكشف عن نفسه من خلال الدراسة العلمية للإبداع في أي فن من الفنون . وأكثر من ذلك أنه يفرض نفسه على الدراسة العلمية للإبداع في أي مجال من مجالات الفكر الشري

المنطقة المهمة التي لا يجوز لنا أن نعملها في حضم هذه الرؤية الواسعة الأفق أن موضوع «العائد» هذا يمثل منطقة تداحل بين مجال دراسات الإبداع ودراسات التدفق ، فالنقد . نفى هذه المنطقة نحن أمام عملية «الاستقبال» للعمل الفني (أو الأدبي بوجه خاص) . صحيح أن المستقبل أو المتلقي في أحد الخالين هو الفنان (أو الأديب) نفسه ، وفي الحال الثاني هو شخص آخر ؛ لكن يحيل إلينا أن محاولة التفاد الإفادة من الدراسات القائمة في هذا الميدان لا تزال لها ما يبررها ، ولا تزال واعنة . فقد يقارن إن الدراسة المتأنية لما يشير «العائد» لدى الشاعر أو الأديب (صاحب العمل نفسه) تكسبنا عادات ذهنية معينة من شأنها أن تقترب با (نحن المتلقين والعدد ما بوجه خاص) مما يشبه أن يكون «استقبالاً معيارياً» للعمل الأدبي ؛ وهو ما يمكن أن يسهم في المستقبل في إقرار أسس موضوعية للنقد .

ومرة أخرى نشير في هذا الصدد إلى رودلف أرمهيم لدى سبي أن تحدثنا عنه من خلال كتابه في «الفن والإدراك البصري» ؛ فقد نشر هذا الباحث دراسة أخرى بعنوان «لوحة تخبريكاً ليكاسو» ، نشرت هذه الدراسة في سنة ١٩٦٢م^(١٨) ، وكان

(*) وقد شاع بين رملاء التخصص استخدام ترجمة أخرى للمصطلح الإنجليزي هي «التغذية الرجعية» ، وأصرارنا عليها بترجمته حرفية ، هذا بالإضافة إلى أنها تستخدم لفظين بدلاً من لفظ واحد

نفسه في هذا السياق ، والذي يجب مواجهته دون مراوغة . وتقع المسئولية الأولى في الإجابة عنه على عاتق الباحثين في سيكولوجية الإبداع ؛ لأنهم أدركوا من غيرهم بالحقائق والنتائج التفصيلية المتناثرة في سحرتهم ، وبالتالي فهم أقدر من غيرهم على تسليط الأصواء عليها والإرشاد إلى استقرار بعض دالاتها ؛ على أن يكمل غيرهم الطريق عن تهمه هذه الرسالة ، أو على الأقل يدخل طرفاً في الحوار بعد ذلك .

الإجابة المباشرة عن السؤال المطار تنحصر في أن هناك عدة مواضع للانتقاء بين الإبداع والتلقي (كعمليتين سيكولوجيتين) تأتي في مقدمتها ثلاثة ، هي

أولاً : العائد كشرط محدد لاستمرار الجانب الإنتاجي في العملية الإبداعية ، وتحديد اتجاهه القريب

ثانياً : الإطار المرجعي ؛ وهو الإطار المنظم لفعل الإبداع على المدى البعيد سبياً

ثالثاً : الوثبة ، باعتبارها الوحدة الحقيقية (من حيث الواقع سيكولوجي) لفعل الإبداع وللنتائج المعنى

وفيما يلي حديث موجز عن كل هذه النقاط ، انطلاقاً من بحوث الإبداع ، وانتهاء ببيان دلالتها بالنسبة لمجال التدفق والنقد

العائد : في الدراسة التي أجريتها للكشف عن الأسس النفسية للإبداع لفنى في الشعر خاصة تحدثنا عن مراحل متعددة تمر بها عملية الإبداع ؛ منها مرحلة تنهم فيها المعاني والصور على الشاعر بحيث تصبح شكواء الرئيسية وهو يصف هذه المرحلة أنه بالكاد يلاحظ هذا السيل تسجيلاً . ثم تأتي مرحلة أخرى تكاد تستعصى عليه فيها مائع هذا الفيض ؛ وفي هذه الحالة يتحدد موقف المتلقي بالنسبة إلى نتائج فعله ، فبعد قراءة ما كتب (أو بعد لتعنى به كما يعمل بعض الشعراء) ، ويظل يتخلف هذا الموقف مكرراً القراءة تلو القراءة ، وإذا به لا يستعيد الخريبات محسب ، ولكن يستعيد «الخريبات في سياقها» ، وعدده يعود سبياً الإنتاج إلى مشاطة ثانية ، ثم إذا به يتوقف بعد دوام قد يصوب أو يعصر ، ويتفكر الشاعر مرة ثانية من دور المنتج إلى دور المتلقي ، وهكذا . هذا يجد العاري، مثلاً حياً لموضوع العائد كما يمت في هذا السياق . فالشاعر أثناء ممارسته لفعل الإبداع يتردد بين نوعين من النشاط السيكولوجي : أحدهما نشاط إنتاجي ، وثانيهما نشاط استقبالي ، حيث يتوقف عن الإنتاج ويستقبل هذه المعاني والصور والإيقاعات التي أنتجها منذ قليل . ويطلق الباحثون على هذه المعاني والصور والإيقاعات حال استنساخها هكذا مصطلح «العائد» . وملاحظ أن الشاعر يحض في استقباله لهذا العائد في طريق له اتجاه أساسي محدد ، هو التوسيع

نجدها للمصطلح ؛ فعند إيرفين روك Irvin Rock^(١٩) يظهر التعريف المرتبط بمحور الإدراك حل النحو الآتي : في مواقف كثيرة نلاحظ أن شيئاً ما في مجال الإدراك يقوم بدور الإطار المرجعي بالنسبة لشيء آخر في هذه الحالة نجد أن هذا الذي يقوم بدور الإطار (في مجال الإدراك البصري مثلاً) يكون عادة أكبر من الشيء الآخر الذي يكتبب معناه من هذا الإطار أو محيطاً به . وفي مثل هذه الحالات يكون تقديرنا للشيء منسوباً إلى الإطار وليس العكس . يصدق ذلك على جميع الخواص الإدراكية (البصرية) للشيء ، كال حجم ، والحركة ، والنسج ، وزاوية الليل . الخ . (ص ٥٦٤) . وعند كرنش وكرتشميلد Krech & Crutchfield^(٢٠) نجد التعريف العام على النحو التالي : يستخدم مصطلح الإطار المرجعي للإشارة إلى مجموعة العوامل المترابطة وظيفية ، التي تنشط في اللحظة فتحدد الخصائص المميزة لظاهرة سيكولوجية بعينها ، سواء أكانت هذه الظاهرة إدراكاً ، أم حكماً ، أم وجداناً . (ص ١٠١) . وفي صياغة أكثر تعميماً (وأقرب إلى الصيغ الرياضية) يمكن تعريف الإطار بأنه النسق الإحداثي coordinate system المنظم لمجال الظاهرة السيكلوجية . وبغض النظر عن الجسم فيها يتعلق بأي من هذه التعريفات يمكن أن يكون أقرب إلى محور اهتمامنا في هذا المقال فإننا جميعاً (أي هذه التعريفات) تستند إلى قدر كبير من الجهود النظرية والتجريبية الممتازة التي يزرعها تراث علم النفس الحديث .

والسؤال المهم الآن ، هو : أين يلتقي هذا الموضوع مع بؤرة اهتمامنا (دراسات تقويم العمل الأدبي) ؟ الجواب عن ذلك أن الالتقاء يتم في موضعين اثنين : أحدهما يتناول الإطار المرجعي الذي يتدخل في تشكيل العمل الأدبي بالصورة التي يظهر بها ، والثاني يكشف عن الإطار المرجعي للحكم (حكم التقويم) الذي يصدره القارئ أو الناقد (بكل ما في هذا الحكم من جوانب صريحة وجوانب ضمنية) .

أما عن الإطار كحقيقة قائمة لدى الكاتب أو الشاعر تسهم في تشكيل عمله الأدبي بالصورة التي هو عليها فمن الجلي أن معرفة الناقد بهذا الإطار شرط لابد منه لكي يستطيع هذا الناقد أن يتعامل مع جميع العناصر التي ينطوي عليها النص على جميع المستويات . ويمكن للقارئ أن يستعيد بذاكرته في هذا الموضع خريطة المعاني التي أوردناها عن إيرفين تشيدين في صدر هذا المقال ، وسيتبين عندئذ أن بعض المعاني الإشارية (كالمعنى التمثيلي) والتوقعية (كالمعنى التناسقي أو النحوي) تحتاج من الناقد لكي يكشف عن حقيقتها ، إلى معرفة تفصيلية بهذا الإطار . وجدير بالذكر في هذا الصدد أن مفهوم «الإطار المرجعي» كمفهوم يستخدم في علم النفس الحديث لا يساوي بالاصطلاح المعنى الشائع لما اعتدنا أن نسميه بالخلفية الثقافية للشاعر أو للأديب . وبالتالي يحسن بالقارئ ألا يتورط في هذا التبسيط

المهدف منها متابعة نشوء لوحة فيه ، أي دراسة عملية الإبداع في فن التصوير ، وذلك من خلال الاستكشافات المتتالية التي رسمها الفنان منذ اللحظات المبكرة للعملية حتى بلوغه اللوحة التي نعرفها في صورتها المكتملة . وهي على هذا النحو ، دراسة موثقة باللغة الأهمية ، ينبغي أن نجد لها مثيلاً في دراسات الإبداع في فن التصوير . إلا أن الجانب الذي يهمنا فيها الآن ، هو موضوع «العائد» فكل خطوة ، أي كل «استكشاف» أنجره المصور ، لا يلبث أن يقف أمامه فيتحول في ذات اللحظة إلى «عائد» يستقبله المصور فتشكل من التفاعل بينها الخطوة التالية التي لا تلبث أن تنمو في «استكشاف» جديد . وبالنسبة لدارس عملية الإبداع تصبح هذه الاستكشافات (في تسلسلها الزمني الصحيح) أقرب إلى ما قد نرى نستطيع أن نشهد منها مسيرة عملية الإبداع . وبالنسبة لمهتهم بعملية التدقيق تصبح الاستكشافات دروساً في كيف يستجيب ذهن الفنان لكل «استكشاف» سابق ، مع توثيق الاستجابة باستكشاف لاحق . ويتوالى ظهور هذه الاستكشافات المختلفة في إطار انشغال الفنان باستكشاف أساسي موجه ، ربما وضع خطوطه العريضة في البداية . ولما كان هذا الاستكشاف الأساسي الموجه شديد الشبه (في خطته العامة) بما انتهت إليه اللوحة في نهاية المطاف ، فقد أصبح الدرس الرئيسي الذي يمكن أن يفيد منه المهتم بالتدقيق والنقد هو كيف يعمل من عملية التقى عملية لإعادة خلق العمل الفني (عمل المنشوي انشوري) ، فيقترب بذلك من العمل الفني كحقيقة نبض بدفقات الحياة

لنناقد الأدبي همومه النوعية ، لاشك في ذلك ؛ لكن موضوع «العائد» كمفتاح لفهم نموذج معين من نماذج التقى للعمل الفني عموماً (وهو النموذج الذي يتحقق عند الفنان) لا يمكن التغلغل من أهميته ؛ والراجع أنه إذا لقي العناية اللائقة من المشتغلين بالدراسات النقدية سيكتسب الأبعاد النوعية التي تجعله نصيباً بالنقد الأدبي . ويقضى هذا الاتجاه أن تلقى مسودات الأعمال الأدبية عناية خاصة باعتبارها وثائق «العائد» لدى الشعراء والكتاب .

الإطار المرجعي : موضوع الإطار المرجعي من الموضوعات التي بدأت تظهر في كتابات علماء النفس في خلال الثلاثينات من هذا القرن ، ثم ازداد الاهتمام بها بشكل ملحوظ في خلال الأربعينات والخمسينات . وقد ظل الاهتمام بهذا المصطلح منذ ظهوره يتردد داخل دائرتين من دوائر التخصص هما دائرة بحوث الإدراك (وخاصة الإدراك البصري) ، ودائرة بحوث علم النفس الاجتماعي . ويدرك علماء النفس المحدثون أن المصطلح ينطوي على إمكانيات تجعله صالحاً للاستعمال فيما هو أشمل من المجالين المذكورين ، والمستقبل كميل بذلك . وتجعل هذه الحقيقة (أي استخدام المصطلح في مجال الإدراك على وجه التحديد أحياناً ، والامتداد به إلى مجالات أوسع أحياناً أخرى) في التعريفات التي

العموض الذي قد يكتنف العوامل المؤثرة في أحكامه ، وبالتالي يتيح له أن يتوصل إلى أحكامه بدرجة معقولة من الحرية والموضوعية .

الوثبة : نعود مرة أخرى إلى النتائج التي أمكن الوصول إليها من دراسة العمليات النفسية في إبداع الشعر . فقد كشفت هذه الدراسات (نتيجة نوع من التحليل المقارن لمسودات الأعمال الشعرية) عن أن الوحدة الأولية للقصيدة هي «الوثبة» leap or spur . وهذا بناء مقابر للوحدة الفنية المعتدة التي هي البيت والوثبة مجموعة من الأبيات تمثلها دفقة واحدة من دقات النشاط الفكري الإنتاجي ، وبالتالي فإن التعكير الإبداعي في الشعر يتقدم في خطوات تتخذ شكل وثبات ، أي أن فكر الشاعر لا يتقدم من بيت إلى بيت ولكن من وثبة إلى وثبة ، وليس للوثبة طول ثابت ؛ فقد تكون ثلاثة أبيات ، وقد تكون سبعة أو أكثر أو أقل . وقد أشار لورنهام في دراسته للوحدة الجبريكية إلى أن الفكر الإنتاجي للمصور يتقدم كذلك في خطوات تتخذ شكل وثبات . وبالتالي يبدو أننا نستطيع أن نتعامل هنا مع حقيقة نفسية تصدق على الإنتاج الفني أياً كانت نوعيته ، فالوثبة هي الخلية الحية في نسج العمل الفني .

يجب علينا أن هذه الحقيقة التي تكشفنا عن من خلال بحوث الإبداع لها أهمية كبيرة بالنسبة لمي يعنون بدراسة التدفق والنقد . فبقدر ما يصدق تصورنا أن جزءاً من عمل الناقد يقتضيه أن يحلل العمل الأدبي إلى ما يشبه أن يكون وحداته الأولية (لوحدة الفنية والوحدات الدفوية) لاستكشاف ما يتحقق بينها من علاقات صراع وتداخل وتناغم . . . الخ ، نقول بقدر ما يصدق هذا التصور يصبح ما ندعيه من أن الدراسات التي ألقت الأصواء على ظاهرة «الوثبة» يمكن أن تكون من بين المساحات النصية الحديثة التي يفيد منها دارسو التدفق والمهتمون بالنقد الأدبي .

النتائج لو طرق البحث وأدواته :

تقديم : يواجه المطلع على أي بحث في أي فرع من فروع علم النفس الحديث بأسسه وأوصافه للعديد من طرق البحث وأدواته . وتتراوح زاوية النظر التي يهتم الباحثون بالتركيز عليها وهم يستخدمون هذه الوسائل بين قطبين :

أحدهما النظر في شرائع من السلوك نفسه حال صدوره عن الشخص المدروس ، والثاني يهتم بالنظر في بعض مواتع هذا السلوك وقد أصبحت ذات وجود مستقل عن الشخص الذي أصدرها . ومن الأمثلة لزاوية النظر الأولى الدراسات التي تنصب على نشاط اللعب عند الأطفال ، حيث يستعان بطرق تضمن الملاحظة الموضوعية الدقيقة . ومن الأمثلة لزاوية النظر الثانية الدراسات التي تتناول رسوم الأطفال إلا أن كثيراً من

الذي ينطوي على خطأ منهجي في فهم طبيعة العلاقة بين المفاهيم العلمية وبين حسم المعلم الذي يضمها (وهو الجسم الذي يتكون من نسج نظري تمتد بعض خيوطه في تراث من التجارب والملاحظات المبسطة) . والأفضل من ذلك أن يتم القارئ بمعرفة المزيد عن هذا المفهوم كما تحدده وتعالجه البحوث النفسية الحديثة . فهو وظيفة نفسية تستند في نشوتها واستقرارها لدى الفرد على نوع الخبرات التي يمر بالفرد ومقدارها ، لكنه ليس مجموع هذه الخبرات ، بل إن مهمته هي تنظيم هذه الخبرات وإحداث تعديلات في معناها وفي الأثر الذي تتركه في نفس الفرد بحيث يستحدث بينها قدرًا من الاتساق . ولإظهار خصائص شكلية ، منها أنه يتميز بتوفر درجة معينة من المرونة أو التصلب ، تظهر في توفر درجة متوسطة أو درجة عالية من الاتساق بين الأحداث أو العناصر التي تنظم بداخله . وهو يمارس وظيفته بالنسبة لحامله على مستوى دينامي أساساً وليس معرفياً ؛ أي أن التأثير أو التوجيه الذي يمارسه على الأديب حال إبداعه لا يكون هو ذاته بل تنبيه أو تفكير . ويمكن للقارئ أن يتصوره على نحو ما نتصور مجال القوى المغناطيسية في الطبيعة غير الحية . فكما أن هذا المجال لا يدع ذرة من برادة الحديد تعرض له دون أن يجتثها في اتجاه معين تحدد خطوط القوى ، كذلك (الإطار المرجعي) لم مثل هذا السلطان على . . . أفكارنا ، لا يدع أسطورة ذهنية دون أن يعطيها معنى معيناً داخل بنائه^(١١) . هذه الخصائص جميعاً تجعل مفهوم «الإطار» كما يستخدم في العلوم النفسية أبعد من أن نسوي بينه وبين ما يشار إليه في أحاديثنا اليومية بكلمة الحقيقة الثقافية .

وأما من الإطار كحقيقة قائمة لدى المتلقي أو الناقد فلا يجوز أن نفعل من أن له تأثيراً مزدوجاً ؛ فهو من ناحية يشكل فعل المتلقي . ولعل القارئ يذكر في هذا الموضع ما أوردناه في موضع سابق عن بحوث رودلف لورنهام في تفوق الأعمال الفنية التشكيلية ، والانطباع العام الذي تؤكد هذه البحوث هو أن هذا الذي نسميه استقبالا هو أبعد ما يكون عن مجرد التعرض السلبي لما ينصب على حواسنا ؛ إنما هو نشاط إيجابي يتم في شكل انتقاء لبعض ما يقع على حواسنا دون البعض الآخر ، وحمل محاولة لتنظيم هذا الذي تنتقيه في بناء ، معاملة بعض أجزائه على أنها أساسية أو محورية والبعض الآخر على أنها تابعة أو فرعية . هذا الكلام نفسه يصدق على استقبالاتنا للأعمال الأدبية (وربما بصورة أوضح مما هو الحال مع الأعمال التشكيلية) . هذا العمل الإيجابي المعقد ينظمه الإطار المرجعي لدى المتلقي . وكذلك ينظم فعل الحكم النقدي الذي هو محاولة للارتقاء بفعل المتلقي إلى مستوى شعوري (صريح) وتنظيمي أعلى . وجدير بالذكر هنا أن الاهتمام بمعرفة الإطار المرجعي لدى الناقد من شأنه أن يلقي بعض الضوء على نسبية الأحكام النقدية ؛ كما أن هذه المعرفة إذا أحسن الناقد نفسه التعامل معها من شأنها أن تحرره من وطأة

لدى الطلاب تعليق كل منهم على معاني القصائد وتقويمه إليها .
ويعرض وتشارلز في كتابه لاستجابات الطلاب بالنسبة لكل
قصيدة ، ويحاول أن يحلل هذه الاستجابات مبيناً كيف أو متى
يكون هذا الفهم أو ذاك صحيحاً أو خطأ .

وثمة دراسات أخرى ربما تكون أقل شهرة لدى القارئ
العربي ، ثم إنها أقل مباشرة في ارتباطها بعلم النقد الأدبي ، ومع
ذلك لا يمكن إغفالها . من هذا القبيل ما يوجه من استبانات إلى
الكتاب حول علاقتهم بالقصص التي يكتبونها ، أو بالشعر الذي
يقروونه . فكثيراً ما ترد في ثانياً إجاباتهم عن أسئلة المستبشرين
معلومات أو آراء وأحكام تكون لها قيمة واضحة بالنسبة
للمشتغلين بالنقد . من هذا القبيل ما ورد في استبان منشور
للكاتبة المرونية فرانسواز ساجان^(٢٢) F. Sagan قات الكاتبة :
- وهذا صحيح . بمعنى ما أعتقد أن الكاتب يكتب دائماً كتاباً
واحداً ، يكتبه ويعود فيكتبه . أنا شخصياً أصطبب شخصية ما
من كتاب إلى الذي يليه ، وأواصل السير بالأفكار نفسها ، فلا
تغير إلا في زاوية النظر ، والطريقة التي أعالج بها الموضوع ،
والأضواء التي أسلطها . ويتبسط شديد يحيل إلى أن هناك نوعين
من الروايات . . . فهناك من يحكون حكاية ويصنعون بأشياء
كثيرة في سبيل عملية السرد - من هذا القبيل كتابات بنيامين
كونستان ، وهذه تشبهها «مرحياً أيها الحزن» و «إبسمامة» .
وهناك من ناحية أخرى الكتب التي تحاول مناقشة الشخصيات
والأحداث وتعميقها . ومواطن الضعف في النوعين واضحة .
وفي الكتابة التي تكتفي بالسرد تبدو الأسئلة المهمة وقد أغفلت ؛
أما في الرواية الكلاسيكية الطويلة فربما أفسد الأثر انعدام نتيجة
للمعطيات الطريق التي يلجأ الكاتب إليها من حين لآخر .

يحيل إلينا أن مثل هذا النص يثير قضايا نقدية على جانب كبير
من الأهمية ، لا من حيث التنظير ، فقد لا يقيم الأساتذة
المختصون بالنقد وزناً كبيراً لهذا التنظير ؛ لكن هذا لا يعني أن
هذه القضايا من الكاتبة لا قيمة لها بالنسبة للتحليل النقدي
لأعمالها بوجه خاص . وفي هذا الصدد يبدو أن الفكرة الواردة
في بداية العفلة التي اقتساها يقف صدها بالفعل بعض النقد .
وقد اتجه هذه الوجهة في مصر بعض الأساتذة الذين تصدوا
للتحليل النقدي لعدد من روايات كاتبتنا لكبير الأستاذ نجيب
محفوظ .

نورد مثلاً آخر من استبان أجرى مع الكاتب الإيطالي ألبرتو
مورافيا A. Moravia . قال الكاتب :^(٢٣)

- . . . كل كتبي كتبها عدة مرات . أنا شخصياً أحب أن
أقارن طريقتي بطريقة المصورين القدامى ، كانوا يتقدمون في
عملهم من راق إلى راق . فالمسودة الأولى شديدة لفجاجة ،
أبعد ما تكون عن الاكتمال . . . ومع ذلك فحق في هذا
الاستكشاف يجد البناء مكتملاً ، الشكل بفرص نفسه . بعد ذلك

وسائل البحث نصطر الباحث أن يقف في موضع ما بين هاتين
الرويتين . وفي سياق الحديث عن التدقيق والنقد الأدبي نجد
عدداً من طرق البحث السيكولوجي التي يمكن الإفادة منها ؛ من
هذا القبيل الاستبان ، وهو أداة يتجه بها المدارس إلى الشخص
نفسه ، سواء أكان هذا الشخص هو مبدع العمل الأدبي أم
متلقيه ؛ وتحليل المضمون^(أ) وهو أسلوب يتناول به المدارس
النتاج الأدبي نفسه ؛ والتحليل العامل^(ب) وهو أسلوب يتجه به
المدارس في بعض الأحوال إلى العمل الأدبي ، وفي البعض الآخر
إلى شخص الأدبي أو المتنوع ؛ والتحكيم على أساس ما يسمى
بمقياس الرتب^(ج) وهو أسلوب يتوزع الاهتمام فيه بين الشخص
والعمل الأدبي ؛ وأساليب التحليل اللغوي التي يعتمد عليها
المشتغلون بفرع اللغويات السيكولوجية^(د) . ولا يتسع المقام في
هذا المقال للحديث عن هذه الوسائل البحثية جميعاً ، ومن ثم
سنقتصر في جزئه المتبقى على تقديم وسيلتين اثنتين فحسب ، هما
الاستبان وتحليل المضمون .

الاستبان : يستخدم هذا الاصطلاح للإشارة إلى أسلوب البحث
الذي يعتمد على توجيه الأسئلة إلى الأشخاص المتطوعين لإجراء
أنداسة عليهم ، ثم تحليل إجاباتهم والخروج من هذا التحليل
باستنتاجات تتعلق بأى جانب من جوانب سلوكهم .

ومن أشهر المواقف التي يستخدم فيها هذا الأسلوب موقف
الفحص الطبي ، حيث يسأل الطبيب مريضه عن الأعراض
«مراضية» التي يشكو منها . ويحس بما أن مرق مد البداية بين
أحوار الذي نديره بين وبين الأحرار في معظم مواقف الحياة
اليومية ، توجه إليهم أسئلة وتلقى منهم الإجابات عنها (وقد
نستنتج من بعض هذه الإجابات ما تصور أنه حقائق عن
سلوكهم) ، وبسبب الاستبان كأسلوب يستخدم في البحث
العلمي ؛ فهذا الأخير يخضع لعدد من القواعد العلمية التي
يجدها المدارس معضلة في المراجع التي تتناول طرق البحث في
العلوم النفسية . والغرض الرئيس من هذه القواعد هو أن
تضمن لمدارس إمكان الاعتماد على هذه الأدلة وسيلة للبحث
موضوعي في حقائق السلوك ، بحيث يستطيع أن يبنى عليها
قديراً من التنظير والتصير والتنبؤ .

ماذا عن استخدام الاستبان في دراسات النقد الأدبي ؟ أحد
الأمثلة الشهيرة في هذا الصدد دراسة وتشارلز التي ورد ذكرها في
كتابنا المعروف بعنوان «النقد العمل» ، وقد نشر منذ سنة
١٩٢٩ . في هذه الدراسة علم وتشارلز عدداً من القصائد (دون
تحديد أسماء مؤلفيها) إلى عدد من دورسي الأدب في إحدى
الجامعات الإنجليزية ، ومع هذه القصائد يضع أسئلة تستثير

(أ) content analysis

(ب) factor analysis

(ج) rating scale

(د) psycholinguistics

للاعتناء عليه في التيقن من قيمة المعلومات التي يسوقها إلينا ، وبالتالي لا بد من أن يتوفر للاستشار حد أدنى من الشروط المنهجية التي تجعل منه أداة صالحة لتحصيل المعرفة العلمية ؛ وأنه توجد أساليب محددة يستطيع الباحث أن يتعلمها ليحمل بها على توفير هذه الشروط .

إذا توهرت هذه الشروط حل هذا المحرقة درجة عالية من اليقين في دقة هذه المعلومات وفي صدقها^(١٤) وفي هذه المؤلفات المنهجية أيضاً نجد القاري - تعيناً لخطوات التي يلزمه أن يخطوها واحدة بعد الأخرى ، بدءاً من تكوين موضوعات الأسئلة ، وانتقالاً إلى صياغتها اللفظية ، ثم إلى التسلسل الذي يحسن أن تقدم به إلى الأدب ، ثم إلى كيفية تحليل ما أمكن استثارته من إجابات ، حتى لا نحمل من المعاني مالا طاقة له به ، أو نستغل استقلالاً يدل على فقر شديد في العلم والدرية .

وسواء وجه الاستدلال إلى المتلقي للكشف عن جوانب خبرة التلقي ، أو وجهه إلى الأدب ليعلم حل أعماله ، فثمة حاجة موضوعية إلى المعرفة بقواعد تكوينه وتطبيقه ، وفي هذه الحالة يكون أمل الناقد في الإفادة من هذه الأداة قائماً على أساس متين .

تحليل المضمون : يعرف تحليل المضمون بأنه أسلوب بحثي المهدف منه هو الوصول إلى وصف موضوعي كمي منظم للمحتوى الصريح لأية رسالة لفظية^(١٥) .

وواضح من هذا التعريف أننا هنا بصدد أداة تصلح لإجراء تحليل ما لمحتوى العمل الأدبي . والسؤال المشروع بعد ذلك هو إلى أي مدى يمكن الإفادة من هذا التكيف للإجابة عن الأسئلة التي تهم الناقد والناقد ؟

جدير بالذكر أن تحليل المضمون كأسلوب بحثي لم يُشكّر أساساً لخدمة النقد الأدبي ، بل استخدم أول ما استخدم لتحليل المادة الصحفية وتقريبها من روايات سياسية ودينية وربما تربوية كذلك . إلا أن هذه الحقيقة التاريخية لا تقدر من شأن واقع آخر مؤداه أن الأسلوب نفسه ، أي تحليل المضمون ، استخدم في ميدان الأدب على نطاق واسع ، ويقال إن الأدب يأتي في المقام الثاني بعد الصحافة فيما يتعلق بالمجالات التي استعمل فيها هذا الأسلوب .

ونظراً للتداخل الموضوعي بين ميدان اللغة والأدب ، وهو تداخل يمل كثيراً من خطوات الدراسات النقدية ، فنورد فيما يلي بضعة أمثلة لمباحث تقع على الحدود بين الميادين ، استعانت بتحليل المضمون بأقدر متعة . من هذا القبيل تحليل قام به فرايز C. Frazer (نشر سنة ١٩٤٠) لنصوص أميركية لكشف عن بنية القواعد الملغوية التي تحكم الخطاب الأميركي في صورة المعارف عليها بين المثقفين وبين العامة . ثم مجموعة دراسات نشرت تحت اسم جوزيف مايلر Miles في الأربعينات المتأخرة وأوائل الخمسينات ، وفيها يتركز جهد الباحثة على التحليل

أعيد الكتابة عدة مرات - أصيف عدة «راعات» - استجابة لشعوري بضرورة ذلك .

وقال في موضع آخر من الاستدلال نفسه :

فحتى بدأت كتابة I Racconti romani جاءت كل كتاباتي بصيغة العائب . . . وما أصيب بصيغة العائب هو أن يواصل الكاتب التعبير عن نفسه بأسلوب أدبي واحد طوال الرواية ، هو أسلوب الكلام بلسانه كمؤلف . أما في Racconti romani فقد تبين لأول مرة لغة الشخصيات ؛ لغة التكلم المحاصر . . . وكانت هناك محاسن ومساوئ . . . للاتجاه هذه الوجهة . كانت هناك مزايا للقاري ، فقد أتيج له أن يدخل في علاقة حميمة مع الموضوع ؛ يتغذى مباشرة في قلب الأحداث والأشياء ؛ لم يكن يقف في الخارج ليشرق البصر من ثقب الباب . . . أما السوء الكبير لصيغة التكلم فتتمثل في القيود الشديدة التي تفرض على ما يمكن للمؤلف أن يقول . لم يكن في مقدوري أن أحالج من الأمور إلا ما يمكن للشخصية نفسها أن تعالجه ، ولا أتكلم إلا فيما يمكن للشخصية أن تتكلم فيه . . .

ما نراه أن هذين المصنفين الموجزين من استباناً مورافيا مفعلمان بالافكار التي تهم كل ناقد يتصدى لتقويم أعمال هذا الكاتب وإعادة الكتابة طبعاً للتجويد تفتح الباب أمام المناقشة لمزيد من تفهم العمل الأدبي ، وخاصة إذا اقترنت الدراسة بالمقارنة بين الصيغ المتغيرة على مر المسودات المتتالية . وربما يمكن للناقد من خلال دراسة تقويمية على هذا النحو المدقق لعمل واحد أو صملين أن يستخلص ما يمكن أن يعتبر «البوصلة» المكمية أو القيمة التي تحدد الدلالات العميقة لما ورد في سائر كتابات مورافيا . والتفرقة بين مراب وعبوب الكتابة بلسان العائب أو بلسان التكلم الحاضر قد تثير أمام الناقد سؤالا يجدر به أن يحاول الإجابة عنه وهو بصدد تقويم أعمال الكاتب : هل استغل هذا الكاتب في هذا العمل أوداك الإمكانيات التي يتيحها له استخدام أسلوب الكلام الذي اختاره ؛ هل استغل هذه الإمكانيات أفضل استغلال ، وصحيح ما أمكن حدود المساوئ التي يفرضها هذا الأسلوب ؟

هذه أمثلة لموضوعات نقدية مهمة تثيرها فقرات محدودة اقتبسناها من استبانين لقرايسواز ساجان وألبرت مورافيا . وعنى عن البيان أن المشور من استبانين الأتباء والشعراء قدر لاستهان به . لكن ما نريد التنبيه إليه أن هذا المشور يغتلط فيه العث بالسمن . كما أنه كثيراً ما يكون موجهاً نحو موضوعات تهم غير الناقد بالجوهر ، وتهم الناقد بالعرض . ومن هنا إثارتنا هذا الحديث ، فالمشتغلون بتقويم الأعمال الأدبية يمكنهم أن يضيفوا الاستدلال إلى بحثهم في الدراسة ، وفي هذه الحالة سوف يجدون عوناً كبيراً في المؤلفات المنهجية في علم النفس ، حيث تشرح لهم القضية الأساسية وهي أنه ليس كل استبان صالحاً

الكمي لخصائص الأسلوب الأدبي (النثرى والشعري) عدد من الكتاب والشعراء في مراحل تاريخية مختلفة . ومن بين ما قامت به هذه الباحثة محاولة حصر الخصائص الأسلوبية التي تميز بين أنماط الشعر المختلفة : المضاف يقي ممثلاً في دن Donne وميلاي Millay ، والنرومان ممثلاً في وردزورث Wordsworth و P. Spenser ، والكلاسيكي كما يقدمه سبنسر Spenser ودرابند Dryden . كذلك أجريت دراسات بواسطة تحليل المضمون على الصور والتحليل في بعض مسرحيات شكسبير ، مع محاولات للصراحة بين أنماط رئيسية هذه الصور تسود في تمثيليات دون أفعري . ويذكر في هذا الصدد بوجه خاص اسم كارولينا سبيرجون C. Spurgeon . يبحثها الكلاسيكي المنشور سنة ١٩٣٦ (٢٦)

هذه الأمثلة نسوقها لتوضح للقارئ أن تحليل المضمون يستخدم بالفعل في تحليل الأعمال الأدبية من زوايا خمس اهتمامات النقاد . وربما وضحت آفاق الرؤية للقارئ بصورة أفضل إذا ملأنا القول تفصيلاً فيما يتعلق بطبيعة تحليل المضمون هذا . وهنا نعرض بإيجاز لثلاث نقاط : الأولى عن الوحدات التي نصل إليها بتحليلنا مضمون أي عمل أدبي ، والثانية الشروط التي يجب أن تتوفر لتحليل المضمون ليصبح أداة للتعرف العلمية الجديرة بالاعتماد عليها . والثالثة مآل تحليل المضمون أو مصيره في يدينا ، ماذا نفعل بنتائج ؟

أما عن وحدات التحليل التي يقصدها إليها للدارسون المختلفون فتفاوتت فيها بيننا بساطة وتركيباً . فقد نجد باحثاً يتخذ من الكلمة المفردة وحدة التحليل ، فهو يحصى المرات التي وردت فيها كلمة معينة أو فئة معينة من الكلمات في نص أدبي معين . وقد نجد باحثاً يحصى المرات التي ترد فيها عبارات معينة ، في حين يتجه باحث ثالث إلى استخلاص الموضوع الرئيسي الذي يقدمه النص ، والموضوعات الفرعية التي تتجمع معاً لتبرز قسماً الموضوع الرئيسي . هذا وتختلف وحدات التحليل على محور آخر غير محور البساطة والتركيب ، هو محور الدور الوظيفي الذي تقوم به في النص ، فهي إما وحدات تقدم المعنى ، أو وحدات تقدم الأسلوب . وعلى أية حال فما يحدد الوحدة حجماً أو وظيفة إنما هو هدف الباحث من بحثه . وقد يمل الهدف على الدارس حسب النسب التي ترد بها الوحدات المختلفة ، أو الإيقاعات التي تتبعها بعض هذه الوحدات في ظهورها واحتمالها ... الخ

ولاشك لدينا في أن تحليل المضمون استخدم (سواء في تحليل المادة الصحفية أو المادة الأدبية) قبل أن يتجه المتخصصون في صاهج البحث إلى قيمته ، وقبل أن ينظروا فيها يمكن أن ينقص من كفاءته وما يمكن أن يزيدها . إلا أن ما يهنا الآن هو تأكيد أن هذا الأسلوب كان محل اهتمام عدد من علماء الناهج العلمية في خلال الثلاثين سنة الأخيرة ، وأنه نتيجة لجهودهم أصبح واضحاً

الآن لكل من يتصدى لاستخدام هذه الطريقة أن هناك شروطاً منهجية تمثل الحد الأدنى الذي يجب توافره عند استخدام هذه الطريقة ، حتى تعطى نتائج يمكن لاطمئنان إلى موضوعيتها وإلى دقتها . وتزداد الحاجة إلى توفير هذه الشروط بشكل واضح ينص عليه الباحث صراحة في الدراسة التي يقوم بها كلها كانت وحدات التحليل أكبر حجماً وأشد تركيباً . والسؤال الرئيسي الذي يتصدى هذه الشروط للإجابة عنه هو : إلى أي مدى يمكن أن يتفق مع أي دارس آخر إذا ما تقدم لتحليل النص الأدبي نفسه الذي قمت بتحليله - إلى أي مدى يمكن أن يتفق معي فنتهي به التحليل إلى ذات الوحدات التي انتهت إليها . بعبارة أخرى ما مدى ثبات نتائج هذا الأسلوب في أيدي الباحثين المختلفين (تحت شروط) تبيت هدف الدراسة وحجم الدربة المتوفرة لدى هؤلاء الباحثين الآخرين على استخدام هذا الأسلوب) .

تبقى بعد ذلك النقطة الثالثة ، وهي : ماذا نفعل بنتائج هذا التحليل ؟ المسألة تتوقف على هدف البحث أساساً - الهدف الذي أمل اتخاذ خطوة التحليل ، كما تتوقف على مدى دراية الباحث بأساليب بحثية أخرى ، وإمكان ترتيب استخدامهم كخطوة تالية على خطوة استخدام تحليل المضمون . غير أن الجذر المشترك وراء جميع الأشكال التي يتم بها استغلال هذا التحليل إنما يتمثل في إقامة الأحكام الكيفية على أسس كمية ، سواء جاءت هذه الأحكام على سبيل الوصف أو المقدرة أو استنباط علاقات بسيطة أو مركبة .

خلاصة وتعقيب :

بدأنا هذا المقال بعرض موجز لمحاولات عدد من الكتاب القدامى والمحدثين تعريف النقد الأدبي ، وشفعنا ذلك بالتماس جذر مشترك وراء هذه المحاولات جميعاً لتتخذ منه إطار يهتدي به توجيه هذا الحديث ، ومؤدى ذلك أن النقد هو تفهيم الأعمال الأدبية . ولكي نتصالح من النظر في الكيفية التي يستفيد بها من علم النص الحديث بدأنا بلمحة سريعة عن موضوع هذا الفرع من المعرفة وخصائصه في تطوراته الحديثة . لم ذكرنا أنه بهذه المواضع غنى بالعناصر التي من شأنها أن يفيد منها النقاد . وأن هذه العناصر تنقسم في مجموعها إلى فئتين : موضوعات ، ومناهج . ومن الحديث عن الموضوعات عرضنا لعشرين من الموضوعات : موضوعات تعيد النقد فائدة مباشرة ، من هذا القبيل بحوث إيرفين تشايند في تصنيف المعاني المحتفلة للنص الأدبي ، وبحوث كيث هفنز وآخرين في لأسس النفسية للتعامل مع الألفاظ وإيجاءاتها الصوتية والفراسية ، وموضوعات تعيد نقاد الأدب فائدة غير مباشرة ، وحصصنا بالذكر هنا بحوث التدقيق في ميدان الفنون التشكيلية ، وبحوث الإبداع . وقد أبرزنا من بين الموضوعات المهمة التي عولجت في بحوث الإبداع ثلاثة موضوعات هي : العائد ، والإطار المرجعي ، والوثية . وتقدمنا

جيداً إمكانات هذه الثروة . وربما آثار ماثورة التي قدمها به تعليقاً لا يجانبه الصواب ، مؤداه أهم إسهامات متفرقة لا تكون دينا يربها مستقلاً فكرياً متكاملاً . بيد أن رد الفعل الذي يسبب هذه الحقيقة أن تثيره هو الإفادة أولاً مما هو متوفر ، وهذا لم يحدث بعد ، ومن ثم يلزم التفكير في الطريق لعمل إلى تحقيق هذه الإفادة . وهو ثانياً السير في طريق تنمية ما هو قائم . مثال ذلك تشجيع البحوث على إجراء بحوث في تدفق الشعور خاصة والأدب عامة ، تطلع في شمولها ما يقارب شمول بحوث أرنهايم في تلقى الصور التشكيلية . وراثات اسجرث من تنوع جبهات جديدة في ميدان التواصل بين العلوم النفسية والعلوم الأدبية .

ثالثاً : يبدو أن أفضل الطرق العملية إلى حدس الإفادة ما هو متوفر أن يبدأ أهل الاختصاص في الإعداد بتوسيع دراسي وبحوث مكمل . فلا ينحصر انشغالهم وحدهم منه في مرجع بعينه يقرأها النقاد فيأخذ من العلوم النفسية ما يمكن أن تعطينه ، بل هناك جريئات متأثرة في مظان متعددة ، بعضها قابل لأن يجرى بالعائدة بصورة مباشرة ، وبعضها يحتاج إلى قليل أو كثير من التعديل حتى يكشف عن قدرته على العطاء . ولاسيما في تحصيل هذه الجريئات إلا بالدراسة النظامية متأية في بيئات دارس الأدب موارد لدراساته الأدبية والتجريبية . ولاسيما في تنمية القدر من المعرفة القائم عملاً إلا بتشجيع البحوث العلمية التي تتكامل أجزاؤها لاستكشاف مساحات معقولة من أهداف البعيد وهو النص الأدبي بين المبدع والمتلقي . ولا غنى في سلوك هذا الطريق من ضمان التعاون المرن الوثيق بين أساتذة النقد الأدبي وأساتذة العلوم النفسية .

بعد ذلك إلى الحديث عن المناهج أو طرق البحث التي تمثت في كتب البحوث السيكولوجية وهي مرجحة العائدة بالنسبة لدراسات النقدية . ومن بين هذه الطرق على تعددها حصصنا بالذكر الاستنار ، وتحليل المضمون . هذه هي خلاصة المقال ، ولما بعد ذلك بصنع تعقيبات .

أولاً : لم يقصد بهذا الحديث أن يدخل طرفاً في الجدل المحتدم حول ما إذا كان من الممكن أو من المفيد أن يصبح النقد علماً يتوصل المتخصصون به إلى صياغة قوانين لها حتميتها . فهذا خلاف لا يقوى على المشاركة الفعالة فيه غير أهل الاختصاص والواقع أن هذا الحال لا يريد عن كونه رداً إيجابياً مخلصاً على دعوة موجهة من أساتذة النقد ، هم الفصل في أهم عجزوا من خلالها عن حاجة ميدانهم إلى بعض ما يحمله رواد العلوم الإنسانية الحديثة . وقد عرصنا نحن ما تصورنا أنه يمكن أن يبقى في أرض النقد ويجمع أصحابها . وهم في نهاية المطاف أصحاب الكلمة الأخيرة في أن ينتقوا ما يتوسمون به الخير لحاضر ميدانهم والمستقبله . ونحن من جانبنا لا نتصور أن يكون النقد تابعاً لعلم النفس ولا لعلم الاجتماع ولا لأي من العلوم الإنسانية . ومع ذلك ، ففي حدود الرؤية المتاحة لنا لا نرى أي خطر يهدد حرية النقد بمحاولته الإفادة من هذه العلوم ، فما يجدد هوية أي فرع من فروع المعرفة البشرية إما هو رابطة السطر إلى شريحة من الواقع - زاوية النظر أولاً وقبل كل شيء -

ثانياً : ما قلنا في هذا المقال لا يستبعد كل ما تنطوي عليه ثروة العلوم النفسية الحديثة في هذا الصدد ، إلا أنه يمثل تمثيلاً

البيانات

المراجع

English M.B. & English A.C. A comprehensive dictionary of (٥) psychological and psychoanalytical terms. New York: Longmans. 1958

(٦) مصطفى صوف ، علم النفس الحديث : مبحث منهجي من منهج القاهرة مكتبة الأجلو ، ١٩٦٧

(٧) مصطفى صوف ، الأسس النفسية للإبداع التي في الشعر خاصة ، مطبعة دار المعارف ، ١٩٦٩ ، (انظر لظيفة الثالث أ) مع حيث يوجد مدخل بقده عرصاً موجراً لبحوث الإبداع حتى سنة ١٩٦٨

Richards, I.A., Principles of literary criticism. London: Kegan Paul, 5th ed. 1934. pp.5-10.

(٢) عز الدين إسماعيل ، مناهج النقد الأدبي - بين المعايير والوصف ، مطبوع ، يناير ١٩٨١ ، مجلد ١ ، عدد ٢ ، ص ١٥ - ٢٥

(٣) عبد القادر الخط ، النقد المعاصر القديم والحديث ، مطبوع ، أبريل ١٩٨١ ، مجلد ١ ، عدد ٣ ، ص ١٣ - ٣١

(٤) بدرة مطبوع ، اتجاهات النقد الأدبي ، مطبوع ، يناير ١٩٨١ ، مجلد ١ ، عدد ٢ ، ص ٢٠٢ - ٢٢١

- Arnheim, R. *Art And Visual Perception*, Berkeley: Univ. Of California Press, 1974 2nd ed (١٧)
- Arnheim, R. *Picasso's Guernica; The Genesis Of A Painting*, London: Faber & Faber 1962 (١٨)
- Rock, I. *An Introduction To Perception*, New York: Macmillan, 1975 (١٩)
- Krech, D. & Crutchfield, R. S. *Theory And Problems Of Social Psychology*, New York: McGraw — Hill, 1948 (٢٠)
- مصطفى سويف، دراسات نفسية في الفن، القاهرة: مطبوعات القاهرة، ١٩٨٣ (الفصل الثاني) (٢١)
- Cowley M. (Introduction By), *Writers At Work*, London: Mercury Books, 1958 (٢٢)
- Ibid. (٢٣)
- مصطفى سويف، مقدمة لعلم النفس الاجتماعي، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الرابعة ١٩٧٥ (الفصل الأول إلى الرابع من الجزء الرابع) (٢٤)
- Berelson B. Content analysis, *Handbook Of Social Psychology* G. Lindzey ed, Cambridge Mass: Addison — Wesley, 1954, Vol. 1, 488 — 522 (٢٥)
- Ibid. (٢٦)
- Child, I.L. *Esthetics, The handbook of social psychology* 2nd ed., Reading, Mass: Addison—Wesley, 1968, vol. 3, 853—916. (٢٨)
- Ibid. (٢٩)
- Ibid. (٣٠)
- عهد السلام الشيعي، الإيقاع الشخصي والإيقاع في الشعر القليل، رسالة مقدمة لبلد درجة الماجستير، تحت إشراف دكتور مصطفى سويف، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٧١ (٣١)
- Murphy, G. *An Historical Introduction To Modern Psychology*, London: Kegan Paul, 1938 (Chapter 5) (٣٢)
- Bosanquet, B. *A History Of Aesthetic*, London: G. Allen & Unwin, 1934: pp 381 — 387 (٣٣)
- Soueil, M. I. & Eysenck, H. J. Cultural differences in aesthetic preferences, *Intern. J. Psychology*, 1971, 6/4, 293 — 298. (٣٤)
- Soueil, M. I. & Eysenck, H. J. Factors In The Determination Of Preference Judgements For Polygonal Figures: A Comparative Study, *Intern. J. Psychology*, 1972, 7/3, 145 — 151. (٣٥)
- Child, I. L. *Op. cit.* (٣٦)



يحيى الرخاوى

مقدمته عن : إشكالية العلوم النفسية والنقد الأدبي

يكاد يجمع النقاد والدارسون على أن أحدا لم يدّع وصاية لعلم النفس بعامة ، والعلوم النفسية بعامة ، على الإبداع الأدبي ، وغلاصة ما اتفقت العالمة عليه : . أن الأدب وعلم النفس مبهجان متوازنان في ارتباط الحقائق (التي تمثل هذه الحياة ، والتي تشكل علاقة الإنسان بها) . وليساً متدخلين ، . وأن الميدان الصحيح الذي يمكن أن تستغل فيه نتائج الدراسات النفسية ، هو ميدان النقد الأدبي^(١) ، . وأن لكاتب المبدع يعبر ، والعلم بفسر . إن الإبداع يسبق الكشف العلمي بزمان^(٢) ، بل إن توصية مناسبة بنسيان حقائق هذا العلم (علم النفس) تبدو لازمة : . لتحقيق الشرط الأول للمخلق الأدبي^(٣) . وهكذا يبدو أن الأدب في مستواه الإبداعي الأول قد تخلص بوضوح من أي وصاية علمية نفسية . لكن الإشكالية انتقلت دون استئذان إلى الإبداع الأدبي على مستوى النقد ، على أساس أن العملية النقدية أقل حاجة إلى تنقائية الإبداع ، وأنها أكثر حاجة إلى تعدد مصادر المعرفة ، ومن بينها العلوم النفسية . وقد يصح هذا القول أو داك قبل أو كثيراً ، وإن كان لا يصح دائماً ولا بنفس الدرجة مع تعدد مناهج النقد ، وما زال الخوف واجباً من تدخل هذه العلوم تدخلاً معطلاً أو مشوهاً ، خصوصاً إذا كان بجرعة غير محسوبة ، أو غير مناسبة . ولكن إذا كان الإبداع الأدبي يسبق إلى معرفة للنفس هي أبعد وأعمق من تلك المعارف المتضمنة في هذه العلوم (النفسية) بشهادة أهلها^(٤) ، فأى دور يمكن أن تلعبه هذه العلوم في عملية النقد الأدبي ؟ الإجابة ليست سهلة ، ولكن المحاولة لازمة ، وهذا هو بعض مهمة هذه المقدمة .

صل أسأ ينمى ابتداء أن مرق بين العلوم التصنيف والمشتعبين بها ؟ فقد يكون ثمة مجال لمعطيات للعلوم النفسية تسهم بها في النقد الأدبي ، ولكن هذا لا يعنى - بشكل تلقائي - أن المشتعلين بهذه العلوم وهم القادرون أساساً على القيام بهذا الدور ، فلا يحى أن أعلى من تناول منهم - نجاح - موضوع النقد الأدبي كان له دور شخصى مواز في تدفق الأدب ، وربما في الإسهام في الإبداع الأدبي بشكل أو بآخر . وبدلاً من فرويد ،

نستطيع أن نؤكد أن جاع معرفته العلمية ، مع قدرته الأدبية ، هو الذى مكّنه من خوص هذا المجال المتميز ، صائبة رؤيته المبدعة بأحدثته المعرفية النفسية في تكامل مناسب . كدنت فإن شاعرية يوبج ورؤيته ورؤياه هي التي سمحت بالفتوى بصيغة والإسهام النقدي الرحب اللذين تميز بها . وليس هائل مشغل بالعلوم النفسية يدعى لنفسه - دون استعداد مناسب أو إعداد منظم - حق النقد الأدبي لمجرد أنه وعالمه قد في مجاله . وحتى

وقد أن الأول إن كان يصحح لنفسه مستمراً ويتطور - أن تبدل المحاولات في اتجاه التصحيح وتحدد بعد لكل نشاط معرقي يقال عنه «نفس» ، دون أي برامج سائنماتس أو حتى بالارتقاء وهذا سوف يحل محل الأدب على المستوى المعنى الخاصة ما يتقوى منه فيكون يد وهذا وحده يمكن التوصل فالتشخيص ، على أن الاختلاف نفسه هو مطلب الناقد المدع لأنه يظهر أن الظاهرة اشتراك في كون هذه العلوم بحاجة من أكثر من رواية ، وعلى أكثر من مستوى ، ومن ثم تسمح فرص الانتقاء والتأليف للكشف عن أعماق النص ودلالاته ما كبر قدر من حرية الحركة الملتزمة وتحديد معالم هذا التنوع داخل هذا النشاط المعروف في مجال ما يسمى بعلم النفس أو الدراسات النفسية هو بعض مهمة هذه المقدمة

٣

بدأ بحله «الطب النفسي» (وهو مجال تخصصي «الرمسي» ، فهو موضوع السر في عين ما يسمى استيقظ للكلمة : إذ لم يترق حتى إلى مرحلة لعدم التطبيق في ذلك أن حقيقة الممارسة النفسية ما زالت تقع في مجال الحرية (العلة) المقيدة ، حيث تعتمد على معطيات إسريرية ، وتستند إلى اتفاقات «مرحلية» بين المستعبرين لاستعمال «فروض» أو نظريات بذاتها ، والتواصل بدعة نفسية مشتركة «إلى حد ما» وكل هذا قابل للتحويل والتطور ، إذ ، ثبت في أغلب مجالات الممارسة أي تفسير نفسي حاسم يحدث ظاهرة المرض أو طبيعته أو لحيرة الشفاء منه لكل هذا لزم أن يؤكد - بحاسة لغير المختص - أن هذا النشاط النفسي هو أقرب إلى «النفس الخرق» الذي يستعمل كل المعطيات العلمية المتاحة «كأدوات» تشخيص حذقه ومهارته ، ومن ثم يصحح دور الطب النفسي في النقد الأدبي دوراً محدوداً من جهة ، وفائق إعطاء من جهة أخرى وتظهر حدود هذا الدور ومحاطر تحفيها حين يحول أدب نقد أو طب عتهد أن يمارس لعبة «التشخيص» (التصنيف) لوصف شخص «أو شخص» العمل الأدبي ، أو لوصف شخص الأدبي المدع ذاته ، والخطير بشأن أن مجرد تعليق لافتة التشخيص يثري بأنه «صاف» «عمدة» ، ومن ثم فإن ذلك قد يثري عملية النقد الأدبي ، وأجيب في هذا بخوار صريحاً ، «فاللغة» التشخيصي عبارة عن مشاعر «تعميم» تختص به «مفيدة» وهذا تعاضد مع «نقد» «نقد» في كل شخص من شخص العمل الأدبي كدور شخصيات الأدبي ، وهذا هو ، إذ إنه لم يثن أي شيء في هذا من أن تكون «شخصيات» ضرورية للصياغة الفنية أصلاً

وأورد هنا بعض الأمثلة لاصح هذا المصطلح

إذ تشخيص «مطلبت» بأنه «محب» ، دور محدد صريح

يطلق تعبير «المهج النفسي في النقد» بشكل عام على عدة ألوان من النشاط المعرقي الإبداعي ، تتعلق بدراسة (أ) كيفية الإبداع أو (ب) دلالة العمل الأدبي على نفسية صاحبه ، أو (ج) كيفية تأثيره على العمل الأدبي ومطالعة . وهكذا تمتد المساحة لتشمل دراسات الإبداع السلوكية من جانب ، وفلسفة الجمال من جانب آخر

وفي محاولة لتحديد أخرى مير في الأدبي إسماعيل بين التفسير النفسي والتفسير التحليلي^(١٢) على أساس أن التفسير النفسي مهتم أساساً بتشخيص (أو تصنيف) حالة بطل أو مدع ، وهو ما يقع في مجال علم الأمراض النفسية أو الطب النفسي أو حتى علم الطب ، أما التفسير التحليلي^(١٣) فقد استعمله الناقد وهو يحاول أن يشير إلى ترجيح جانب التحليل النفسي (الفرويدى حسب ما استوعبت) عن ما سواه ، إلا أنه في التطبيق تجاوز تحليل النفسي إلى آفاق أرحب تلقائية خاصة .

وفي محاولة أخرى اقترح ناقد آخر^(١٤) التفرقة بين المهج النفسي ، والمهج النفسي ، حيث خص المهج النفسي بورن مدى نجاح البواحد النفسية في إفراغ النشاط أو التعبير عنه بأي صورة حقيقية أو مجازية ، وهل قدر ما تمثل الصورة بهذا الباعث يكون حظ التعبير من الحق والجمال والقوة . أما المهج النفسي فهو الذي يحاول فهم أسرار الأدب والنقد عن طريق «نظريات» «علم النفس» . ورغم أن التفرقة واضحة بين النوعين فإن التسمية غير دالة عندها . أما المحاولة ذاتها فهي «جديرة» بأن تنبها على مخاطر الخلط ونحن ننسب إلى ما هو نفسي بالمعنى الشائع وبالمعنى الأكاديمي .

وقد أوضح سمير سرحان^(١٥) - مواكبة لتمييز يوجع بين الأدب النفسي وأدب الرؤى - أن أدب الرؤى هو الذي يتطلب خدمات عالم النفس (حتى) يستطيع . . . أن يبين لنا أن «عالم المخاوف الليلية ، والمناطق المظلمة في العقل» ليس عرباً عاتماً .

أما النوع الأول الذي . . . لا يتجاوز في نشاطه حدود الوصوح وأهمهم النفسي ، فهو . . . والذي يتطلب مجرد الأدوات التقليدية للنقد الأدبي . وفي هذا الرأي حسن ظن بعالم النفس من ناحية ، يتضمن استعمالاً متجاوزاً للكلمة ، حيث إن اليوبجيين مدعين ، وأمثالهم هم وحدهم الذين يمكن أن يصوموا - حزناً وباحتهااد شخصي - بهذه المهمة على هذا المستوى (مستوى أدب الرؤى) .

وهكذا . . نجد أنفسنا أمام استعمالات شديدة التنوع لدرجة النقص لما هو نفسي ، أو علم نفسي ، أو أدب نفسي ، أو تحليل نفسي . وليس على الناقد المحتهد لوم في اجتهداده ، بحاسة أن «من يبعه الأمر» من المشتغلين بالعلوم النفسية لم يتقروا فيما بينهم على معجم علومهم وأبعادها .

«المنطقة» من الوجود الشرى . يبدو هذا في إشارة جونز إلى أن مجرد تصور حالة هملت على أنها حالة جنونية يكفى لأن نصرف انتباهنا عنه ، فلا تتعاطف معه ، ولا يثير اهتمامنا حتى النهاية (كما هو الأمر في حالة أوبيليا التي جت معلاً) . وهذا الرأي يكاد لا يعلن إلا جهلنا بالجنون ، وخوفنا منه ، ومن لعنة المثيرة الدالة المتحدية أبداً . وواقع الأمر أن الناقد المبدع ، من مطور نفسى على وجه التحديد ، لا يمكن أن يضيف شيئاً ذا قيمة إلا من خلال مقاومة الخوف فيما هو «جنون» وما يعادله من رؤى وصور . وإذن ، فعلم التعاطف مع الجنون غير مطروح أصلاً ، ولا في حالة هملت ، ولا في حالة أوبيليا .

وهكذا نرى أن موقف الطب النفسى من حيث محاولاته التشخيصية لحالة هملت لم يصف شيئاً ، بل شبه أشياء وكاد أن يطعن أخرى . أما إذا تجاوز التشخيص إلى المعاشاة والاستعانة بأبعاد معرفية (نفسية) أخرى ، بالإضافة إلى المهارات الفنية التي تنميها المهنة ، فإنه قد يكون قادراً على إبداع نقى فى شديد الثراء ، ليس بالضرورة مما يندرج تحت التعبير النفسى بالمعنى الشائع (وهذا ما كنت أعنيه بقولى إن الطب النفسى قد يكون «فاتق العطاء» ومن ناحية أخرى مشيراً إلى إمكانية أن تعطى هذه الحرفة فرصة لإضافة نقدية من هذا الموقع المتمين) .



ويندرج تحت أحادية النظرة والتجريد نتيجة لاستعسان لاقتات الطب النفسى تشخيص حالة ديستوفسكى السابقة عن ظهور الصراع على أساس أنها حالة «نوبات هستيرية» ، كما ذهب فرويد ، ليفسر بذلك معالم المنطقة المشتركة بين ديستوفسكى وأبطال قصصه (وخصوصاً الإحوة كرامازوف) ؛ فقد رأى فرويد أنه «قد كانت لهذه النوبات دلالة الموت ؛ فقد كان مبعثها الخوف من الموت ، كما كانت تتضمن حالات من السبات والنعاس» . وقد أصابه هذا المرض في البداية عندما كان لا يزال صبياً في شكل حالة من السوداوية المفاجئة التي لا أساس لها ، فكان يشعر - كما أخبر هو صديقه سوليف فيا بعد - كأنه سيموت على التو . . . الخ^(٢٢) . ثم يذهب فرويد إلى تفسير هذه الحالات بأنها تدل على الاتحاد مع شخص ميت ، سواء كان هذا الشخص قد مات حقاً أو أنه ما يزال حياً ، وإن كان المريض يرجو له الموت . والحالة الثابتة - كما يرى فرويد - وأكثر أهمية ؛ إذ تحمل النوبات عندئذ معنى العقاب . . . ويؤكد التحليل النفسى أن الشخص الآخر بالنسبة للمصطفى هو فى العادة أبوه ؛ وأن النوبة (التي تسمى هستيرية) هى من ثم عقاب دافى على رغبة الموت لأب مكروه ؛ «ديستوفسكى يعاني من الشعور بالذنب» . الخ . ومن هذا المنطلق - كالعادة - نفصر عدوانية شحوص روايات ديستوفسكى وإجرامهم ، وكذا صديقه الخفية ، المتناقضة مع رفته (وما سوشيته) الظاهرة . . . الخ .

جنونه^(٢٣) لا يعنى شيئاً أصلاً ؛ فكلمة «الجنون» وحدها لا تعنى معنى علمياً متفقاً عليه ، بل إنها لا تعنى معنى شائعاً واحداً ؛ وأغلب ما يشيع عنها (أو يشع منها) أن ثمة شذوذاً وغرابة يجب الابتعاد عنها طلباً للسلامة ، وتحبياً لمخاطر الفهم والمشاركة . أما البكرة (من التحليليين والوجوديين عانده) التي ترى في الجنون عقلاً ، فإن مجرد إعلان هذه الصفة التشخيصية لا يبلغنا شيئاً عن هذا العقل الذى في الجنون ، بل إن التشخيص قد يحتزل الظاهرة ويزيدها تجهيلاً . فإذا راجعنا احتمالين محددين لمرض هملت ، وهما «الوراسانيا المستيرية»^(٢٤) و«السوداوية»^(٢٥) لما أمكننا أن نستقبل رسالة جامعة مانعة ، لا من واقع استعمال اللغطين التاريخى ، ولا من واقع بذائلها المستعملة حالياً ؛ فوصف السوداوية مثلاً بأنها «مضى تمكنت من المرء أظهرت تفكيراً مفرطاً في الفعل المطلوب»^(٢٦) هو وصف يسرى على الفلز النفسى المفرط ، وعلى الرهاب الوسواسى ، وعلى الوسواس الاجترارى ، وحالات البارانويا (وبخاصة أحادية العرض / الضلال) ، وغير ذلك مما يكاد يشمل معظم الاضطرابات النفسية

وحين يذهب جونز إلى القول بأن هملت إغمايمان من العصاب النفسى Psychoneurosis^(٢٧) فإن ذلك يتلقى - وصفاً - طبع رؤيته شبح أبيه رأى العين ، وسماعه صوته بكل الوضوح والتكرار^(٢٨) . لكن جونز يحلل نفسى «الفوك» بعد ذلك إن العصاب النفسى هو حالة عقلية يترجم فيها الشخص - أو يعاكسه - ذلك الجزء اللا شعورى من عقله ؛ ذلك الجزء المدعون الذى كان ذات يوم عقل الطفل^(٢٩) ، هو قول صحيح من حيث المبدأ ، ولكنه لا يميز مرضاً محدداً دون سواه ، بل إن هذه الهزيمة الآتية من الداخل الطفل (وغير الطفل) تحدث في الذهان والمصاب واضطراب الشخصية على حد سواء .

ولعل أهم ما كان مناسباً في توصيف جونز للحالة هو حديثه عن عرض محدد عنه - دون وجه حق - ظاهرة مميزة للتشخيص المقترح ؛ ذلك العرض المسمى بالتعطل التوعى للإرادة Specific abolia ولا شك أن هذا العرض يمكن أن يفسر لتناقض بين القرار الظاهر والفعل المؤجل أو للمعطى (قرلر قتل العم والتردد في تعينه) . غير أن هذا العرض لا يصف مرضاً مداته . حقيقة أننا يمكن أن نعزوه إلى هذا التركيب الصراعى لداخل ، لكنه عرض شائع في التركيب البشرى بعامة ، وفي مساحة واسعة من الأمراض ، وفي بدايات الفصل بخاصة (وسرجع إلى ذلك بعد حين) .

ولا تترك هذه النقطة دون أن نذكر أن جونز - مثل المحللين بعامة - لم يبالغ في قيمة ذكر اسم المرض ، بل كانت مجرد بداية لاستبعاد كلمة «جنون» ، ثم الانطلاق إلى تفسيرات تحليلية «أوديبية» بوجه خاص . والمحللون - وبخاصة أيام «جونز» - لا يجبرون الخوص فيما هو «جنون» ، ولا يزعمون اهتمامهم بهذه

وهذا كله تعسف لا يؤيده أي قدر من المعرفة العلمية تشخيص هذه النوبات «الصرعية» فضلاً ، وإن اختلفت مظاهرها عن الشائع عن الصرع الحركي العام ؛ فهذه النوبات قد وصفت بدقة بحيث تشير مباشرة إلى أنه ليست سوى «نوبات صغرى» ، و «نوبات إغمائية» ، و «نوبات سوداوية» . . . وكلها أنواع وتناديل مما هو صرع فعلاً ؛ فليس الصرع هو مجرد فقد الوعي والتشنج الحركي ، بل إن مداه قد امتد ليشمل مساحة من السلوك وأشكالاً من الوعي تكاد لا تحصى^(٢٤) . والشعور بالهول ، والخوف منه قبيل النوبة ، (وقبل النوم ، كما ذكر ديستوفسكي لأبيه أندريه) هو إعلان مباشر للطبيعة البشرية التي نظهرها بوجه خاص «الطبيعة الصرعية» . ذلك أن القلة المتعجزة التي يحدونها النشاط الصرعي تعلن التغير الواعي المؤقت من تنظيم وعي بداته إلى تنظيم آخر (أو «لا تنظيم» لحظي) ؛ وهذا هو الهول (الذي يمكن أن نعرفه فنخاف منه رأى العين - «هولوت» الحقيقي غير قابل «للمعرفة» في حدود أدواتنا المحدودة) . إذن ، فالتمسيات التي بنيت على تصور رمزي لمعنى الإغماء ، وتفسير «تشبقي» لمعنى الخوف من الهول . . . الخ . تحتاج جميعها إلى مراجعة جذرية .

عل أن كل ذلك ينبغي ألا يعني أن نريد أن نختزل بدوري حالات (نوبات) ديستوفسكي إلى «مرض الصرع» بمختلف أشكاله ، لأطرد كل احتمال للربط بين ظاهرة المرض وبعض الإبداع عند ديستوفسكي ؛ بل لعل العكس هو الصحيح ؛ لأن حاولت فعلاً أن أبين دور النشاط المكاني، للصرع من منظور بنائي في وجهه الإيجابي ؛ وهو ما أعان ديستوفسكي - في تصوري - على قبض إبداعه^(٢٥) . (انظر بعد)

ورغم الاتجاه التشخيصي قد حاول بعض النقاد والأطباء على المستوى المحلي ؛ فقد قدم كاتب هذه الدراسة تشخيصاً لحالة «عمر الحمزاوي» بطل شهادته نجيب محفوظ^(٢٦) ، وحالة صلاح جاهين (المرحانقاضية) في رباعياته بحاصة^(٢٧) ، و «العبي» لفتحى غانم^(٢٨) . وكان أكثر هذه الدراسات الثلاث دلالة هي دراسة رباعيات جاهين ، ربما لأنها كانت تصف حالة لا مرضاً . أما دراسة مرض عمر الحمزاوي في «الشحاذ» ، وبالرغم من الاستهلال بأنها دراسة لمحتوى قصة بمفهوم «كلاسيكي» للصحة والمرض ، فإن رصد الأعراض الواحد تلو الآخر للاستدلال على أعراض مرض الاكتئاب المتحلل بالمحظلات الهوس كان تسليحاً برغم دونه . واعترف الآن (أعني أعلن اعترافاً) أني لم أضف بهذه لدراسة جديداً للنقد الأدبي ، وإن أفادت الدراسة «بعض» صغار الأطباء في تفهمهم لمرض الاكتئاب . وأكثر بعداً عن لصواب كان ما جاء في دراسة «العبي» لفتحى غانم بشأن قياس

العمل بالمقياس التقليدي . ولا يحجب من الخطأ - إلا قليلاً - ما أعلنته الدراسة من أنه « . . . لولا كل هذا (مثلاً : ذكر القياسات النفسية تحديدأ ، ونقص قدرات المسو مباشرة . . . الخ) - لوجدنا لها مخرجاً رمزياً ، ولأمكن اعتبارها من نوع الدراسات التي تستلحق مالا يطاق ، وتناقش من لا يفهم . . . الخ»^(٢٩) . ذلك أن هذا النقد ظهر وكأنه يصحح ورقة إجابة طالب ، لا يحاشي عمق وعي كاتب^(٣٠) . والأمر نفسه ، لو قرئ منه ، أو مزيد عليه ، ورد في دراسة طبيب آخر لمشرح اللامعقول^(٣١) . وبالنسبة للنقاد ، فإن الوهمي^(٣٢) والعقاد^(٣٣) استعمال اللغة التشخيصية في نقدهما لنفسى لأى مؤلف على سبيل المثال . وفي حين استعمل الأول ألقاب المرض والانحراف بشكل مباشر ، أكتفى الثانى بوصف «حالة كند» و «لارمة كيت» ، أكثر من تشخيصه لمرض بداته . وسوف أعود إلى هذه الأعمال مرة ثانية .

أوردنا هذه الأمثلة العالمية والمحلية لئرى كيف أن النزعة إلى التشخيص المبني على علم الطب النفسي هي من أقل إسهامات الدراسات النفسية في النقد الأدبي ، وإن كان يمكن أن تعيد الطبيب في تعرف الظاهرة المرضية (إن صح التشخيص) من بعد آخر . ولعل الوقت قد حان للكشف عن جانب آخر أو نشاط آخر مما يسمى «العلوم النفسية»

٤

نبدأ بأقرب «العلوم» إلى ما هو طب نفسي ، وهو ما يسمى تجاوزاً «علم» السيكيولوجي^(٣٤) ؛ وهو نشاط معرفي يتعلق أساساً بعملية تكوين الأعراض في أثناء تطور المرض . ولم يتفق المختصون على طبيعته أو حدوده^(٣٥) . وقد وصفت له تعريف يناسب مرحلة المعرفة الحالية ، والتزامي بالعكر التطوري الدوري ؛ وهو تعريف يشمل البعد الطولي التوليدي والغشائي معاً ، كما يغطي البعد المرضي التركيبي البشائي ؛ فعسى أنه . . . العلم الذي يبحث في أصول المرض النفسي وكيفية تكوين الأعراض وما تنميه ، وفيما يرتبط بذلك من طبيعة تكوين النفس البشرية وبخاصة في أثناء نموها أو في أثناء اضطرابها وتفكك مكوناتها ، وأخيراً في أثناء علاجها ، بما يشمل تباعد أركانها وإعادة تنظيمها معاً . وهذا التعريف يحدد كيف أنه ينتمى إلى الدراسة الدسامية والتركيبية ، في الوقت نفسه لدى ينتمى فيه إلى التاريخ الطبيعى Natural History . ثم إنه في النهاية علم لا يمكن فصله عن الممارسة الإكلينيكية العميقة ، التي تواكب مراحل التدهور وأطوار إعادة البناء على حد سواء . لذلك فإن هذا العلم لا يقتصر على رصد الأعراض الظاهرة ، أو تسجيل المعلومات المستطعة ، وإنما هو التبحر المباشر لتطبيق

لا يعلن صمناً أن أعلة الأطباء النفسيين قد اكسروا الأداة المناسبة لأى من الشاطين ، بل إن وقع الأمر بقول : إن هذا يكاد يكون هو الاستثناء^(٤٧) .

ولو أننا راجعنا المثالين السابقين (هملت ، ديستوفسكى) بمقياس السيكوباتولوجى لنقلون بين هذا المقياس وبين التشخيص السابق الذكر ، لأمكن معرفة مستوى الدراسة المشار إليها (أى مستوى التشخيص ، ومستوى السيكوباتولوجى)

ولكن قل ذلك بجدر بنا أن نكمل استعراض بقية ما يسمى بالعلوم النفسية



تحت عنوان «علم النفس» نقابل ثلاثة أنواع من النشاط المعرفى ، لكل منها علاقة مختلفة بموضوعات في هذه المقدمة

١ - فعلم السلوك Behaviourology^(٤٨) هو العلم المخصص بدراسة ظاهر السلوك ، دراسة دقيقة مقنة ومحددة ، بمعطيات كمية قابلة للمقارنة وللثبوت بالإعادة - وهو بذلك أقرب ما يكون إلى مفهوم العلم الحديث - حتى ليحتمل لأهله أن يكون هم معلم محدد للعالم مثل معامل العلوم الطبيعية . ولا شك أن هذا العلم - في الحدود التى رسمها لنفسه - قد أجاب عن أسئلة مهمة في موضوعنا هذا ، وذلك فيما يتعلق «بما يتميز به سلوك المبدع» ، أو «ما هو فى المتناول من عملية الإبداع» ، أو «لدراسة التحليلية لمحتوى النتاج الإبداعى» . لكن هذا كله لا يعطى المفهوم الإبداعى (الفنى) لنشاط النقد الأدبى ، برغم أنه يثرى الأبعاد النفسية بما يزيده من مساحة رؤيتنا للعمل الفنى ، وما يصيبه من أبعاد وصفية . فالنقد الأدبى بما هو إبداع تال يمكن أن يستفيد من الألفية المعرفية المشار فى تسميتها هذا العلم (السلوك) ، لكن الإغراء الخطر يظهر حين يصبح علم السلوك هذا هو النموذج المطروح على النقد الأدبى فى محوته أن يصبح «علماً» هو الآخر^(٤٩)

٢ - وعلى أقصى الطرف الآخر من هذا العلم (السلوك) نجد ما يمكن أن يسمى «علم نفس اللاوعى» - وقد فصلت هذا الاسم بديلاً عن الاسم الشائع عن هذا النشاط المعرفى ، وهو «التحليل النفسى» ، لأؤكد «مجال» النشاط الذى يقول به أكثر من محتوى «المادة» وطريقة تناولها . ويمكن أن مرجع بداية دبورع هذا النشاط المعرفى إلى سيجموند فرويد ومن تبعه (وليس من أشقاه ، أو تلميذه ، كما هو متد) وعدم نفس اللاوعى شديد الإغراء شديد الخطر ، بحمل من التحدى وساقصات مالا سبيل لحصره فى هذه المقدمة ؛ ومع ذلك فلا يمكن إنكار التأثير المترامى الأطراف الذى أحدثه ظهور المدرسة الكلاسيكية للتحليل النفسى حتى كاد أن يؤثر بشكل حطرى على الإبداع

، مبع لفيومبولوجى فى الممارسة الإكلينيكية . وهو يتحظى ملاحظة الطرية (دون إهمالها) ، ولا يكفى لا ملاحظة برصد ، ولا بالاستيطان والتذكر ، حيث يعتمد على «الخبرة المباشرة الكمية» ، لقادرة على الاحتراق واستعاب المعطى وإعادة التركيب^(٥٠) . وهذه الطريقة تعتمد إلى حد كبير على شخصية الباحث : نوعها وحبرتها ، وتجزئتها ومعاناتها ، ومدى وعيها .^(٥١)

وقد خرجت على الحديث عن منهج الدراسة المحورى هذا لعلم لأن أراء مبهجاً موارياً - بل يكاد يكون مماثلاً - للمنهج المتبع فى كل من الفن الفنى والنقد الإبداعى^(٥٢) . فإذا كان موضوع الفحص والدراسة مريضاً ، شمل هذا المنهج «المواجهة والمعاملة والإشارة والتقصص (والتمثيل) والاختراق والتخلخل الموارى والعودة وإعادة التوازن» ، ثم التعبير والنظر وتسمية النتائج عليها فى السيكوباتولوجى يعرض عادة مرضاً يمكن تطبيقه وتعديله من واقع المنهج نفسه . وبالمقاييس فإنه إذا كان موضوع الفحص نصاً أدبياً ، وانب المنهج نفسه ، إذن لانب إبداعاً مقدماً (بمس بالضرورة نفسياً)

فهذا العلم ، إذن ، بالمفهوم الذى أوصحته) يتفق مع النقد الأدبى منهجاً ويختلف معه «مادة» (ونتاجاً طبعاً)

وعلم السيكوباتولوجى من هذا المطلق يختلف بدهاشها هو علم بمعنى الشاع من حيث إنه معرفته دائمة المتحركة متفاته المرونة ، فمعطياته السابقة تكاد تكون إطاراً عاماً يسيرة دائمة انتعير من واقع دائم التحدد - وإذا كان اشتقاق اسمه (باثولوجى = علم المرض) يقصره على ما هو مرضى ، فإن وجهه الآخر - نفس منهج - يمكن أن يدرس الإبداع ، إذ هو تقيض العملية المرضية (وذلك بالرغم من أن صمت تعريف علم السيكوباتولوجى الحداثى المختص بالنمو وإعادة التنظيم) . فإذا كان المقصود فى علم السيكوباتولوجى هو التركيز على العملية التى تتحول بها السبة السوية إلى سبة مريضة ، بما يترتب على ذلك من ظهور أعراض ، فإن اشتركير فى العلم المقابل^(٥٣) (الوجه الآخر للسيكوباتولوجى) يكون على العملية الساتية التى تتحول بها السبة لتلقية مستوعة إلى سبة قادرة على إعادة التنظيم ، بما يترتب عليه من ظهور الناتج الإبداعى^(٥٤)

وسألتطأ أخرى ، فإن دراسة الإبداع الأدبى ، بمهبع فيومبولوجى ، مع استعمال أبعادية نفسة منتقاة من مختلف المصادر ، ونحنو العمل الإبداعى فى صورة نقدية جديدة . هو ما أعده الوجه المقابل لعلم السيكوباتولوجى^(٥٥) .

ولا بد أن أعلن فى هذا الموقع أن علم السيكوباتولوجى كما قدمته هنا لم يعد له فى أغلب ألوان نشاط الطب النفسى المعاصر مكان لائق . وعلى هذا فإن وجه الشبه بين العلم الأدبى من المطلق لفومبولوجى بأحدية نفسة وبين السيكوباتولوجى

والمسؤولية في تشكيل الذات ومواجهة الآخر . ومن ذلك مدارس علم النفس الوجودي ، وكثير مما يندرج تحت ما يسمى بالاتجاه الإنساني في علم النفس ، مما لا مجال لتحصينه هنا .

وعلم نفس الوعي لا يتقن ما هو لا شعوري ، وإنما يعلمه وعياً آخر كاملاً ، ونشطاً متبادلاً في الوقت نفسه . وهو يسمح من هذا المنطلق باستيعاب مفهوم «تعدد الذات» في إطار الوحدة الإنسانية ، ويتعبر آخر تعدد حالات الأنا وبرعم الشائع ، اعتماداً على ما اشتهر من نظرية لتحليل التصعلق وإريك بيرن^(٤٩) ، من أن هذه التراكيب هي حالات الذات «الوالدية» والناضجة والطفلية ، فإن المسألة أكثر تعقيداً ، ونكثفاً . حقيقة الأمر ، ومن خلال تبني المفهوم الأحادي لبصم^(٥٠) وفعلنة المعلومات^(٥١) حل مستويات متعددة ، نستطيع أن نفهم العلاقة الوثيقة بين الإدراك الحشائي ، والذاكرة الكلية ، وتعدد التنظيمات البيولوجية (بيات الوعي) ، وبين مفهوم تعدد النويات^(٥٢) . وأهمية هذه الإحالة هي أن هذا التعدد يمثل أولاً : الثروة الأساسية التي يستمد منها الإبداع مادته ، وثانياً : أن الإبداع يخلق من هذه المستويات المتبدلة في الأقواس العادية بنية جديدة من خلال تألفها الجدلي النشط . ويتعبر آخر فإن الإبداع ينشط أكثر من مستوى من مستويات الوعي (على أساس أن كلامها تنظيم كامن وليس مجرد معلومات) ، من كمونها في صورتها الجاهزة أولاً ، ثم من خلال التنشيط ومعالجتها ، ليتم التحليل الجديد الذي يظهر في شكل التاج لمبدع^(٥٣) .

ويصبح النقد الأدبي ، إذ يواكب هذا المنطلق المعرفي ، نشاطاً إبداعياً من حيث إنه التاج الولاقي للثأر من واقع تنشيط شأ من النص الأدبي موضوع الدراسة .

وهكذا نجد أن ما يسمى علم نفس الوعي هو أقرب ما يكون إلى طبيعة النقد الأدبي . ويتأكد هذا بوجه خاص حين نعرف أن طريقة الدراسة إنما تتم أساساً باتساع المنهج الفينومينولوجي .

فكانت بعد هذا العرض السريع نركز - من معلق ما نشي من رأي - على نشاطين معرفيين من بين ما ذكرنا ، وهما عبا السيكوباتولوجي (ووجهه الإيجابي لدراسة الصحة العائقة في حالة الإبداع) ، وعلم نفس الوعي . ومساحة التداخل بينهما تكاد تجعل النشاطين ينطلقان من عمق معين - فضلاً عن أن منهج الدراسة في كل منهما هو - أساساً - المنهج الفينومينولوجي .

٦

ولكن ، وقبل أن نطلق إلى الحرة التطبيق من هذه المقدمة ، يجدر أن نشير في عجلة إلى ما يسمى بمدارس علم النفس ، وهي تتضمن بوجه خاص مدارس السيكوباتولوجي ؛ فقد تعددت هذه المدارس وتنوعت بحيث أعرت بأن ترفض جميعها - لحدت حين يقال إن ثمة نقداً نفسياً فلا بد أن نتوقع أن يحدد السائد

الأدبي في مستوياته الإشائية والنقدية على حد سواء . وأول ما ينبغي مواجهته من تناقضات هذا النشاط المعرفي هو أن يكون ثمة علم ، ثم يكون موضوعه ليس قائماً في الوعي ، فالواقع أن اللاوعي هو في غير متناول الدراسة إلا من خلال مظاهره في الوعي . لكن المحللين يرون في ذلك رأياً آخر على أساس أن «الشعور الظاهر نفسه لا يعدو أن يكون إنكاراً لهذا اللاشعور» ونظراً له^(٥٤) . وعلى ذلك فإن الدراسة للترجمة المعقدة لهذا المحتوى تعتمد أساساً على القدرة على الترجمة المعقدة من ظاهر الوعي إلى حقيقة اللاوعي . . . فإن كشف فرويد هو بمعنى ما كشف لوعي^(٥٥) . وهي لغة جديدة حتمياً ؛ وهذا يتطلب بدوره «معجماً» سابق الإعداد (غالباً) ، ومرتجماً قاتق للمهارة . وكان نتيجة تضخم المعجم وثباته مع تواضع المهارة ، أن تصفت التفاسير ولما دلت في تقسيم «الرمزية» في العمل الأدبي ؛ وهي ليست رمزية مستقلة عادة من مضمون العمل الأدبي ، وإنما هي مستعارة من أبجدية التحليل النفسي الكلاسي (الفرويدية) ، التي كانت تستقر على مقولات بذاتها ضد طبيعة تطورها الحتمية . ومع التركيز على أن لغة اللاشعور هي لغة مصورة بدائية ، وأن التعبير أقرب إلى العناية ، فإن ظهور هذه اللغة بصورتها المباشرة في الشكل الجديد للعمل الأدبي (أصباح الحلم - وتيار الشعور) لم يكن أطلب المهتمين بهذا القسم المعرفي عن الإغراط في الترجمة ، ليذهبوا مباشرة إلى مواجهة المادة التي لم تعد لا شعوراً ، بل شعوراً مباشراً برغم عدم ألفته ، مواجهة مبدعة متحررة من وصاية النظرية . وهكذا نجد أنفسنا أمام واقع يكاد يقول : إنه لا يوجد إلا الشعور (الوعي) وإن اختلفت مستوياته ولغاته . ومن ثم ، حتى للاتجاه الذي يركز على الوعي أن تكون له منظومته المعرفية المميزة تحت اسم علم نفس الوعي .

٣ - وهذا الاسم «علم نفس الوعي» غير شائع بالدرجة التي يستحقها ؛ فأغلب أهل «علم السلوك» لا يترفون بالوعي وسلوكاً قابلاً للدراسة في ذاته ، وإنما في محتواه . وأصحاب علم اللاوعي لا يرون في الوعي إلا قناعاً لما هوته لونها لما يخفيه . كل ذلك برغم أن الوعي هو النشاط الواسعي اللازم لكل الوظائف النفسية ، المتداخل فيها ، والمحتوي للأحداث بذاتها ، المصنوع منها ؛ كل ذلك معاً في آن واحد . وهو النشاط الكل الواسعي الذي يمثل البنية الأساسية لأي سلوك جزئي ، كما أنه متعدد فيه «المستويات» التي تتبادل وتتألف في كسافر ولا في متاوسب متصاعد دائماً .

وقد استعمل الطبيب النفسي هنري إي^(٥٦) هذا التعبير «علم نفس الوعي» ليؤكد أن النشاط النفسي بعملة (في الصحة والمرض على حد سواء) ليس إلا سيكولوجية الوعي ؛ أو هو البنية المعصلة لكل المستويات المنظمة هيرلوكيا (النابعة من التاريخ الفيلوجيني والأنثوجيني) .^(٥٨)

عل أن هناك مدارس لا تطلق على نفسها هذا الاسم المباشر (علم نفس الوعي) ، لكنها تعطي أهمية قصوى للإرادة والحرية

٢ - إن المبالغة في التركيز على تدكؤ هملت في تنفيذ ما تلقاه من الشبح (الوالد) هو أمر غير مفهوم ، فالأصل فيما يتفق من طريق الهلوسة أو الحلم أو الخدس . . الخ في هذا الوقت المبكر من الاضطراب هو أن يقابل بالشك والمراجعة ، فهذه المراجعة تعلن تماسك الشخصية نسبياً ، في مواجهته هذا الوعي الآخر (التنظيم / البنية) الذي نشط مستغلاً ليعمل رؤيته أو يعمل اقتراحاته في شكل شبح أو صوت ، كما يدل التردد أيضاً على أن العملية المعككة ما زالت في بدايتها لم تستتب بعد ، والمتوقع (بل الواجب) أن يتأجل التنفيذ حتى يتحقق هملت من حقيقة هذه الرؤية ، وربما طبعها ، ثم يدبر الحطة وهو يدرس جدواها . ثم إنه - حتى بعد ذلك - لا يوجد إرغام بالتنفيذ لمجرد أننا نتوقع ذلك بحسبة منطقية صحيحة ، لأن دور الفن هو أن يتحدى هذا المطلق الجاهز والحسب المسطح (من قتل بقتل ، ومن سمع هاتماً بجبهه . لماذا ؟)

وهذا المطلق المسطح هو الذي برز - أحياناً - اهتمام هملت بالجن والضعف ، وكأن الموقف يحكم عليه من منطق أخلاقي ، وأخلاق من ؟ أخلاق العامة أحادية النظرة . إن الس يحرك الطبقات الأخرى ، وإلا فلا «فن» ، واستجابة هملت كانت حل أكثر من مستوى ، فهو قد تفاضل حقاً مثلاً تولعنا ، واستجاب للهاتف - من حيث المبدأ - وخطط للانتقام ، إلا أنه ورأى ، أبعد مما حسبنا ، فتأثرت قصايها أكثر جوهرية وأخطر أثراً

ذلك أنه واجه الطبيعة البشرية في تركيباتها المتكاثفة من ناحية ، وفي مسار غوها من ناحية أخرى ، (كما سيأتي) .

٣ - صابرة لهذا الاستفراب الأخلاقي المنطقي بدأت محاولات الظر والتفسير ، وكان من أكثرها قبولاً التفسير التحليل النفسي الذي يقول : إن هملت تقمص همه باعتبار أنه (هملت) هو القاتل الحقيقي (لوالده) ، وما همه إلا أداة تنفيذ أحلامه التي نمت قتل الوالد للاستحواذ على الأم (ومصاحبتها) . وهذا التفسير المؤسس على ما يسمى عقيدة أوديب يخسح إلى مراجعة^(١٤) .

وقد أن الأوان لنقرأ العمل من مطلق تركيبي ذي أبعاد : حب ، فالتنظيم «الوادي» (من مسطور تفاعلات تطوري إيفاضي)^(١٥) هو كيان داخل النفس يقابل «شكل ما» الكيان الوالدي خارج النفس ، وهو لا يرتبط «بالوالد» بل بالوعي الأسري الحسي الأوديبى ، وإثماً بسمك تركيبي من «مطبوعات» كل ما يمثل السلطة . ثم إنه يمثل - في نفس الوقت - أشكالاً متعددة - وأحياناً متناقضة - من التنظيمات الوالدية (موالد هملت هو والده ، وأمه ، وعمة ، وملكة ، وعموه ، . . جميعاً) . ومن ثم فإن صراع هملت (ومن ثم تردده) كان نحة أن يحدث القتل قد يشط التنظيم الوالدي الداخلي وقلقله ، في الوقت الذي كان ينظر فيه - تلقائياً - أن يتقمص الوالد الميت عن محور أسبق ويرجع

مدرسة بذاتها ، أو يعلن موقفه الانتقائي المستول تماماً . ولتذكر أن المندوس النفسية لا تختلف في المنهج أساساً ، وإنما في التصور النظري والقيمة . . فيها يتعلق بما هو إنسان ، وتركيبه ، وإحتمالات تغير هذا التركيب في النمو الصحي والتدهور المرضي على حد سواء . على أن الأسلوب الانتقائي لا يحدد مهارب الاستسهال ، وإنما توجهه «رحابة المعرفة» ، مما يتطلب قدرة فائقة على الترجمة من منظومة معرفية إلى أخرى . وهو في نهاية الأمر سوف يشمل - لذلك - المعيشة وإعادة انصباة الخلاقة ، مع استعمال أبجديّة نسبية من مختلف المصادر لتوليف داز جديد . ويصعب حينئذ التأكيد على أن هذا النقد من نقد نفسي بالضرورة ، لأنه لا يعلو أن يكون نقداً مبدعاً أولاً . . مستعملاً الأرضية المعرفية بعامة ، بما فيها المعارف النفسية . وقد يكون هذا هو نفس الحال بالنسبة للإبداع الأدبي بعامة ، إلا أن الفرق هو أنه في النقد الأدبي قد تظهر المعارف بشكل محدد ومباشر ، أما في مراحل خلق النص ابتداء فلا تظهر هذه المباشرة أبداً (في الأعمال الجيدة) .

وعلى ذلك ، فإن قوة النقد وأصالته إنما تنبع من تماسكه الداخلي وإصافاته الخلاقة ، بغض النظر عن الذعة المستعملة : نفسية أو غير نفسية .

٧

وقد أن الأوان لنباشر التطبيق والمراجعة . ولنرجع أولاً إلى المثالين السابق الإشارة إليهما (هملت - وديستوفسكي) ، فبعد أن رأينا تهاوت التفسير التشخيصي ، ننظم خطوة محاولين الانتقاء المرن لإعادة تخليق النص من واقع معاشة مباشرة ، فنقول :

١ - إن رؤية شبح والد هملت المقنول بواسطة صديقه أولاً إنما يضعها مباشرة في مواجهة ظاهرة هي أقرب إلى الأسطورة ، ذو التحيل الجمعي ، أكثر مما يذكرنا بحالة «مردية» ترى هلوسات بصرية وسمعية لا يراها غيرها ، لأن الإصرار على الاقترب التشخيصي من «الحالة» لا بد أن يصعد في مواجهة ما يسمى بالجنون الثلاثي Folie à Trois من النوع المعدى contaminée أو المتزامن Simultanée . لكن مسار المسرحية وتطور الأحداث لا تترك أياً منها ؛ فاهلوسة بدأت أولاً عند من لا يجه الأمر (مباشرة) ، ثم انتقلت إلى صاحب القصة ؛ كما أن الظروف الوجدانية بين «الأصدقاء الثلاثة» ليست متماثلة للدرجة تجعل اضطراب إدراكهم مترامناً إلى هذه الدرجة . لكل تلك لا تصحح حسوسة مفناً لمريض هملت ، بل لا يصبح المريض مطروحاً أصلاً كاحتمال حقيقي أو تفسيري . والفن يسمح بتواجد الوعي الآخر بجوار الوعي السائد دون حاجة إلى مرض أو تشخيص

وربما كانت مشكلته مع أمه (تنظيم والدي أيضاً) هي على نفس الوثيرة مع اختلاف نوع القهر ؛ فقه الأم هنا هو سلطتها الامتلاكية ليظل (مملت) طفلها المعتمد أبداً . وعلاقة مملت بأمه وأبيه هي أوضح دلالة على العكسة التي ذهب إليها «رولو ماي» Rollo May في تأكيد أن الصراع الأساسي - بعض النظر من شكله الظاهري - هو صراع النمو للاستقلال . وهذا ما حاول أن يفسر به شخصية «أوريست» (انظر بعد) . وهذا الرأي ينطبق على حالة مملت أكثر مما ينطبق في حالة «أوريست» ، حيث تعلن هنا المشكلة صراحة بلغة النمو والكيونة^(٥٧) ، وحيث يصح قتل (التخلص من) العم (بعد الحرمان من الأب) بمثابة إعلان «إجهاد» عواملت

وهذا الحرص على النمو - ضد الرغبة في الحرب بانتر والإجهاد - هو الذي يفسر عواقف مملت تجاه عمه ؛ فهو «محبوب مكروه» ؛ لأنه «لازم لسد الحاجة وإكمال المسيرة» . وفي نفس الوقت هو سبب في هذه الانحناء العيفة في مسيرة النمو على نحو لا يحتمل إبداء من الضروري أن يبقى ، وفي الوقت نفسه من البديهي أن يدع لمن فعلته . وهذه الثنائية العاطفية هي امر طبيعي تجاه «الوالد» (في الداخل والخارج) . وكوبها تنجس نحو العم هو دلالة على أن العم «الآن» يقوم بدور الوالد بكل تناقضاته الطبيعية . وشيكسبير لا يدع مجالاً يسمح لها برفض هذه الطبيعة (حتى لو خفنا منها أو أجلت مواجهتها بمحاولة تفسيرها) . وموقف مملت في مواجهة أمه كان بادياً ، بل في علاقته بأوفيليا كذلك .

وعلى ذلك فإن رفضنا «لما هو نحن» هو الذي قد يفسر ادعاءه عدم الفهم ، وصارحتنا لاتهام المؤلف بالعموض . وحتى التصيرات الأدبية الجنسية إنما تستقطب قضية النمو في صراع جنسي ثلاثي أو أكثر . وقد ثبت أنه ليس سوى إسقاطات لتركيبات قائمة تبحث عن «مجال» في الخارج يساعدها في الجدل النصيب ، وقد تتخذ شكلاً جنسياً^(٥٨) أو غير ذلك . ومشكلة هي أساساً «أن يكون أو لا يكون» ؛ وهذا أشكال متعددة ومساكن مختلفة . وإذا كان الجنس هو أحد هذه الأشكال أو المسالك ، فالمدون (عريضة أسبق وأحط) هو وسيلة أخرى . وقد أدت المعالاة في التصيرات «الجنسية» إلى تجاوز مشكلة الجوهرية «الكيونة» ، ثم إلى تجاوز تقييم دور المدون «في ذاته» في رحله النمو لتحقيق الكيونة ، حتى إنه كلما أطل المدون برأسه سارع المحطلون المصرون إلى البحث عن دافع «جنسي» وراءه ، وكأن المدون ليس دافعاً بقائياً نظورياً في ذاته ، وكأنه لا بد أن يجد ما يبرره في دافع آخر وليس في صلب الحياة نفسها^(٥٩)



ثم نعود إلى موضوع التردد الذي أدهش الناصي وحير النقاد ، وله أكثر من مظهر في المسرحية ، سواء في الأحداث أو

هذه الفلقة دون التفرص إلى كيان مملت الحساس للرن التام لمعوق معاً . وهكذا واجه مملت مشكلة نموه الأساسية ، وليس مشكلة الثار لأبيه ؛ فأبوه في الداخل ، وسيزداد «دخولاً» كلما تخلص «ميراثي» من «آباء» الخارج ، دون استيعاب أو تمثيل ولا في . وهذا ما جعل مملت يكاد «يكشف» هذه الخدعة التي يستدرجه إليها الشح^(٦٠) ، بدلاً عن مسيرته النموية الذاتية . وهكذا وجد مملت مصه ملقى في «مارق نموه» لا يسعفه فيه كل الاقتراحات المطروحة (من ذاته وأشباهه وأصدقائه وأمه جميعاً) - ذلك أنه يقتل العم والحلول محل الوالد لن يكون إلا والده ؛ وهو يترك العم والمهرب بعيداً عن المواجهة لن يكون نفسه الشامية ، بل نفسه اهارية ووالده المقتول بداخلها يعايره ويلاحقه . وحين يلتقط مملت هذا المستوى من الصراع (ليس بالضرورة التقاطاً محدداً بمنطقاً) يعلن بصريح العارة طبيعة القضية وأنها قضية نموه الكياني في مواجهة الداخل والخارج معاً . إذن فالسؤال ليس هو «هل يقتل العم» ، أو «يؤجل قتله» ، أو «يهرب من مواجهته» ؟ ؛ ولا هو في «هل يستولى على الملك بمضاجع الأم (في خياله)» ، أو «يقتل طفلاً سلباً معتمداً يصاحبها في معركة سرية أيضاً» ؟ . السؤال هو ما صرح به نتيجة المواجهة والفلقة «أن يكون» . . . أو «لا يكون» - «يكون» نفسه ، مستقلاً عن الوالد ، متمثلاً له في الوقت نفسه لو إذ يستوعبه نتيجة للمواجهة الجدلية البنائية «أو لا يكون» حين يصبح صورة والده (أي والده) ، أو عكسها تماماً (حتى لو شككنا في مملت) ؛ فهو في صورتين ولم يكن الخطوة التطورية الصاعدة منه ومن والده معاً ، بل ظل إما والده نفسه ، وإما عكسه ؛ وهذه هي «اللاكيونة» . وفي مواجهة هذه القضية الجذرية لا بد أن نعد حسابات قتل العم بمحاولة الإجابة عن السؤال : ثم ماذا ؟ هل هذا القتل - إن تحقق - سيخدم انجاء الكيونة أو سيلقى أحد شقي الصراع الذي هو أحوج ما يكون إليه في هذه المرحلة الحرجة ، بعد أن ألغيت مواجهته مع والده المقتول ؟ إن الصراع إذن ليس بين «والده» غريم لا بد أن يخضع كما يخضع الوالد القديم ، ولكنه صراع مع (وليس ضد) «والد داخل» لا يخضع باستثناء أصله في الخارج ، بل يلزم أن يتنعم تنظيمياً مستقلاً ، ثم يمارع إسقاطه إلى الخارج هل «والده» أو «عم» لتقلب المعركة جريئاً إلى معركة خارجية ؛ إذ لا بد أن يواجه هذا التنظيم المتنعم في الداخل شيئاً من الخارج . وباستمرار الرحلة بين الداخل والخارج يتولد البناء الولاقي للمحلول الجديد ، «ويكون» مملت الذي هو ليس «مثل» ولا «عكس» والده ، بل «هو» ما نأمن من خلال هذا التنظيم السلطوي الخاهر وعلى حسابه ، دون يتره أو إغفاله . مرة ثانية : كأن التحدي الذي ألقى في وجه مملت دون هوادة هو إدراكه أن نجاحه في قهر سلطة الخارج «الوالد» . . . فالعم ، والتخلص منها ، هو نجاح فاشل ؛ لأنه يؤدي إلى إنهاء معركة هو أحوج ما يكون إلى خوضها

الأقوال (الأشعار) أو الاستغراق في التفكير أو حوار الأحياء ولأشباح الخ والتردد من متعلق تركيبي - هو إعلان نشاط مستويين معاً ، بالتبادل السريع أو بالتناقص المتذبذب ، وإلى درجة أقل بالصدام المؤقت . . . ما ظهر حلاً في موقف التردد الذي أثار كل هذا التساؤل ، لأننا نتحدث عن وجهة هذا التعبد الذي هو مسمى الكيان اليومي . وقد تم تنشيط مستويين على الأقل من جهة هملت نتيجة لحمل الوالد وكما ذكرنا فإن الطبع (البصم) Imprinting الذي يظهر في شكل تقمص شامل كان خليفاً أن يتم هذا العمل ، ويقتصر حملت إلى ما هو «والد» (ليس هو هاملت) ، وحمل محله (حمل الوالد حمل هاملت) فيبدو قويا وشبهاً متقياً عبر أن هذا لم يحدث نتيجة لتنشيط الكيان الطفلي (مشروع حملت النامي) في نفس اللحظة ، فكانت الموجهة ، وكان الإسقاط إلى ما هو شبح ، وكان الحوار الذي لم يته في الخارج ، ولم يتطعم في الداخل ، لأنه مع تنشيط الكيبي معاً انقلت المشكلة من «أنتم أو أهر» إلى «أكون أو لا أكون» ولم يقتصر هذا التنشيط على المستوى اللاشعوري لسواجه في الخارج بمحصول نتاجه ، وإنما ظهر مباشرة في الوساد الشعوري . وما دام هناك نشاطان متزامنان يمتثلان الوض معاً ، فلا بد من التردد بشكل قد لا يشل الإرادة حسب (٥٩) ، بل يشل الحركة ذاتها ، فدرجة قد تصل إلى الحمود ذاته . فاشلل المؤقت ، والانتظار الساهم والحديث الداخل - كل ذلك يعبر هذا التمدد في عتبة السلوك

لكن هذا التنشيط «معاً» ، الذي يظهر بوجهه السلبى في شكل التردد المعوق ، هو نفسه أساس النمو الولاقى الناتج من التناقض المواجهى . وثمة احتمالات أخرى تظل بوصفها بدائل يمكن أن نجد ملاحظتها في المرححة ، ويمكن أن نقول إن التنشيط معاً قد يظهر في شكل التردد الكيان ، أو المرض المشل ، أو يدفع إلى الاعتراض بالإسقاط أو بالإجهاض بالفنل أو الكومي وحملت كان يصارع طوال الوقت للحسو ، إلا أن كل البدائل كانت تظل عليه بلا هوادة . ويظهر ذلك أكثر جلاء إذا ما عشنا المسرحية شعراً ولم نكتف بروايتها أحداثاً

وهكذا نجد أن التفكير البشري ينقلنا من مستوى «ماذا حدث» إلى مستوى «ماذا حدث» وهذا المستوى الأخير يمكن أن يكون «حضوراً» لذاته ، يسمح بأن يعاش «باشرة» قبل الإسراع إلى فك الرموز أو الترجمة . (٦٠)

ثم ننتقل إلى المثال الثاني «ديستوفسكى» ؛ فقد أوضحنا فيما سبق خطأ «التشخيص» الذي حاول أن يستنتج أن نوبات الإغماء والسوداوية والخوف من الموت كانت نوبات هستيرية قبل الصرع ، ثم ذهب يستنتج من ذلك دلالتها على أنها توجد مع شخص ميت . الخ . وقد أبنت هناك كيف أن هذه النوبات -

بوصفها المتاح - ليست سوى تنويمات لنوبات الصرع ومع ذلك فإن لم أقصد اختزال حالة ديستوفسكى إلى «مرض الصرع» على أساس أنه ليس له علاقة بإبداعه ، بل لعل العكس هو الصحيح . وقد تناولت هذا الموضوع في دراستي لروايته الناقصة نيتوتشكانز قانوناً (٦١) ، حيث نهت إلى وجه الشبه ووجه الاختلاف بين التنشيط المرضي والتنشيط الإبداعي ، وبينهما وبين الإيقاع النواي الدوري في مسيرة النمو ودوراتها . والذي يهم أن أعيد هنا بإيجاز هو أن الدراسة الوصفية لما هو «صرع» في الطب النفسى ، والاكتفاء بتشخيصه وعلاجه بمضاداته ، هي حائل جذري دون أى فهم محتمل لهذه الظاهرة المتعددة الأبعاد والأبعاد ، والمعلقة لطبيعة تركيب المخ ونشاطه بنائياً ونوايياً ، وهذا (الحائل) يجعلنا ننظر إلى هذا المرض (وكل مرض) بحسب ظاهر شكله بمقياس الشذوذ والإعاقة فلا نتمكن من فهمه أو تنظيماته أو بدائله أو لحاباته (ولا أقول أساساً أسبابه ودلالاته كما يركز التحليليون) . ومن هذا المنطلق اجتهدت أن أبين أن الوجه الإيجابي لهذا المرض هو الذي سهل على ديستوفسكى رحلات «الداخل والخارج» حتى اكتسب هذه القدرة العاطفة التي سمحت له أن يعيش شخصاً - بما في ذلك الأطفال - فيصف لنا هذه المساحة المتراصة من الدراما البشرية الزاخرة ؛ إذ قد افترضت هناك أنه . . . لودب النشاط (الصرعى) (٦٢) وانتشر (دون تفريغ لطجائى شامل) . . . وبدلاً من أن يعود الحال إلى ما كان عليه ، ترقبت المعلومات (٦٣) الكامنة في شكل جديد . . . ، ثم «إن درجة النشاط الفجائى التي تفرغ في شكل سلوك صرعى مرضى» هي ما يعنى الأطباء والأخصائيين ؛ أما درجة النشاط الفجائى الممتد ، التي تتبع إعادة ترتيب مبدع وتوليغه في شكل استعادة وإعادة معايشة وتنظيم وصياغة ونقل ، فهي الصورة الإيجابية للصحة العاطفة في حالة الإبداع

وقد كان من ناتج هذا التنشيط الإبداعي النواي في أعمال ديستوفسكى أمراً :

الأول : أن معظم (وربما كل) المنطعمات الأتية من خارج ، والكامنة من الجذور ، أصبحت عرضة «لثغرة» مناسبة تجعلها لبنات جاهزة للبناء الإبداعي الفاض . وقد يكون هذا سر تعدد الشخصيات وبعض الإنتاج وشراء التفاصيل في آن واحد

والثاني : أن هذه الشخصيات قد اصططفت من جانب أو آخر بلون معاناته الذاتية التي لها علاقة مباشرة بالوجه المرضي هذا التنشيط ومن هذا نستطيع أن نفهم هذا العالم الهائل من المرضي (مخصص ديستوفسكى الدقيق) ، وفي الوقت نفسه نفهم التسرع الهائل في شخصياتهم ، بحيث يستحيل لقول الساذج بأنهم ليسوا سوى ديستوفسكى .

وإذا تذكر أن تلك المنطعمات الواردة الكامنة ليست في النهاية إلا ذوات تنظيمية داخل البناء العصى ، يمكن أن يفيد فهم

وبالنسبة للشرايين فمن السهل أن يختار العقاد مودعاً
مناسباً ، ولبدأ برأته «ابن الرومي» .

يرى جابر قسيحة في المصحح النفسي ، فهي يخص بالروح
الأدبية ، صورتين واضحتين ؛ هما الصورة الهادئة المستقلة
والصورة العلمية المتطرفة . وراجع ما وراء هذا لتقسيم مر
فكره مجزؤه ؛ ونكر اختيار التسميات يحتاج إلى مراجعة .
لا يصح أن يقرن ما هو علمي بما هو منطوي ، فالنظر يدرج
عادة في صفات مواصفات الشخصية الأدبية والمفيدة ، كما أن الهدوء
والاعتدال ليسا من صفات التحرر من اسطورية ، وهي يتدفان مع
الثقلات المنددة ، بل يصر أن ينفذ من ساحتها تصور من
الشرح الأدبي .
تجارس عملية متغيرة ومتقلبة ؛ إذ هي خلقة وطنية ، في حين
أن الدستور من البرق والبرق (والنوم) في أبي نواس -
يسير مكملاً بأبدية مؤلمة . ذلك فإن أفرح - مؤلفاً - أن
سعى الصورة الأولى (الرومي) البعد النفسي التفاضلي
المبدع ، في سيرة نسبي السيرة (أبنا نواس) التقويم النفسي
المحدود (١٦) . والآن ، إلى الأسئلة :

المحاضرات الأولى :

[illegible]

برجسون^(٦١) حين يرى أن مؤلف الدراما ولا يحتاج أن يرى
شخصه في الحياة من أجل أن يصورهم ، وإنما هو يستخرجهم
من ذاته التي تنصم إلى حالة الإمكان ذات أخرى كان يمكن لأي
واحدة منها أن تكون ذاته لو وامت الظروف وطاوعت الإرادة .
فمحصية مؤلف الدراما تنصم شخصيته التي يعيشها لنفسه ،
وتنصم إلى ذلك عددا من الشخصيات عافية أو مائتة ، لا يريد
هو على أن يوقفها ، فإذا هي تحرك وتسمى ، وترقص رقصها
المقابر ، فيأخذ يصورها^(٦٢) .

فدستويكي إذن مدين جريئاً لمرصه - ونحى كذلك .
ولكن لا بد أن يتصح أن المرص في ذاته ليس هو المفعي بصاحب
الفصل ، وإنما التشييط الباعث له أو ليدله ؛ ذلك لأنه لو ينقطع
هذا لتشيط السوى في عملية ولافة إبداعية ، فإن صاحبه سوف
يرتد إلى وجود ساكن أدنى . فالاحتلاف في « جرعة النشاط »
وما يترتب عليها ، وكيفية استيعابها . والإبداع هو المسار الإيجابي
مركر هذه العملية . والممر يمثل المسار الإيجابي المتد ؛ أما
المسارات السلبية فهي الإجهاض الصرعى ، والتبائر
لتركيبى ، والتجعد المشوش ، وما يصاحب كل ذلك من مظاهر
مرصية . وما نقدم نستطيع أن نخلص إلى نتيجة نقول :

إن التفسيرات «الرمزية» و «العَلِيَّة» ترداد كلما فُلت معارفنا من الظهيرة المعية ، تركباً بيانياً حالياً ، ومعنى عائياً مباشراً فتفسير نويات ديستريفسكي قبل الخالة «العصرية» لا يعلاقه بولده بدت مناسبة حين انتقرونا إلى معلومات كافية عن أشكال «مصرع الأخرى» ، والتركيب البائى للشطاط «العصرى» ومكافئاته ، ومختزال شخوص ديستريفسكي إلى ما هو «فاته» ، و «ذكرياته» تحت تأثير تأثره بمرصه ، بدأ لانفاً حين انتقدنا فكرة «تعدد الدورات» و «وحدات الأنا» ، وما يمكن أن يجرى عليها من تشبيط بومى عدى (أثناء الحلم) أو فجائى مجبض (في سوية «مصرع» أو بنائى ولانى (أثناء الإبداع) .

وبدیی آن هدا الاجتهاد هو ما استقبال به دہی - بأرضیق
امریة الخاصة - ما هو دیستوبفسکی شعباً ومیدعاً ، دون
الزام بحتم علمی معین .

▲

احترت المثابرة السابقين لشيوعهما أولاً ، ثم لأن ميّز ان
ساوتنهما في مناقشة محاط الاحترال التشخيص ثانياً ، ثم رأي
أه يسعى أن امتل إلى أمثلة مقابلة من واقعنا الخاص ، فأبدأ
بتراحم اتبع المهبج النفس ، ثم أنصو إلى مراجعة عيالت
محدودة لنقد نصوص أدبية نفس المهبج ، وسوف أترم في سطور
لقدمة أن أراجع النقد وما استشهد به ، دون أية إضافة من
النص الأصلي ، عهد مرحلة لاحقة إن أتيت لها الفرصة

أكثر سكوناً ورؤية العقاد مقبولة في الحالتين ، والسياق يسمح بالاستنتاجين ، وربما يرجع ذلك حقاً إلى ضعف الوصاية ، لعدم مغبة عن فكر العقاد أمداً

والمسألة تحتاج إلى بعض النقاش ؛ فالعقاد كان يرى أن كل «اعتراف» شجاع ذكى بما في الداخل هو نوع من البراءة الطولية ؛ مع أن ذلك قد يشير أساساً إلى قدره الشاعر على محاطة برحلة الداخل / خارج بأقل قدر من الجور النفسية الدفاعية . لكن السياق كله - أو أعلاه - يجري في صانح قبول رؤية العقاد كوصافة محدودة من قاريه ناقد حساس

٢- إن ما هو طفل ، إذ يرى في محتوى نتاج شاعر ، إنما يحتاج إلى عمق مناسب ليرى تكامله مع ما هو بالغ وكهل وغير ذلك مما تشكل منه المسيرة الولاوية التي لا يمكن استيعابها إلا باحتمال رؤية - وممارسة - مواجهة الصديق للتفاعل الخلاق والتوليد لتصاعدي . ولكن يبدو أن العقاد لا يمتثل ذلك أصلاً ؛ وهتمامه المفرط بتأكيد نمط محدد للشخصية إنما يشير إلى موقفه الساكن ، ومن ثم تسكينه لما يرى . ولم يجل ما اقترحه من مسألة «مفتاح الشخصية» من هذا السكون والميل إلى الاستقطاب ولاختزال ؛ فهو يميل غالباً إلى افتراض رجحان أحد الصفتين ويلتزم التأويلات لظهور الصمد المقابل . وعلى سبيل المثال يراه يمسر شهادة ابن الرومي على نفسه بالحق بأنه ادعاء للحقد وليس حقاً ، أو بأنه لتحريف الناس من قدره حتى أخفد ، أو بأنه كان يتعاطى صناعة البرهان فأصبح أن يمتحن قوته في النطق والعقيدة^(٧٠) ، ويستشهد على ذلك - ضمن شواهد أخرى - بأنه ذم الحقد كما مدحه . وكل هذه الاستنتاجات والدفاعات تشير إلى أحادية الرؤية نتيجة للمعجز عن استيعاب الحركة الحولية ، وعن عدم تحمل موازنة «فترات النمو الكمية» . وقد يرجع ذلك إلى شخصية العقاد الصارمة - برغم موسوعيته - كما قد يرجع إلى منهجه الفكري الذي يميل في أحيان كثيرة إلى الإغراط في الالتقاط - والتنميط^(٧١) . وقد يكون الشاعر ذاته (ابن الرومي) لم يمتثل هذا النقص ، فسارع بالتراجع رغم روعة الرؤية . ولكن من أين لابن الرومي أن يقول :

وما الحقد إلا نواصم الشكر في الفسق

وبعض السجايما ينتحسن إلى بعض.

إن هذه الرؤية ليست طولية ، ولا هي مجردة ، ولا هي تحتاج إلى تأويل . ومهما تراجع الشاعر في البيت التالي فحس الحقد لدى الإساءة . وحسن الشكر بحسن القرص^(٧٢) ، فإنه قد استعاض رؤية متداخلة لا مكانك فيها وهي تعلل لحظة حزن عميق ، اكتشف فيها كيف ينتسب الحقد إلى الشكر والعكس بالعكس . وهذا الانسحاب لا يقتصر على وحدة الأصل بل على ولاف المسار . ثم يتراجع الشاعر - وله ذلك - ويؤول الناقد -

وله ذلك أيضاً . ولكن يظل الاستقطاب الأخلاقي أصعب من الخدس الشعري . وإذا كان العقاد قد صرح لنفسه برؤية اقتراب الضدين تبادل سريع وربما تعاورته أحياناً في لحظة واحدة^(٧٣) ، فإنه (العقاد) حمل نتيجة ذلك هي (الخبرة) وبس الاستيعاب المتحمل . ومن ثم ذهب لعقاد ينهى بالخجعة نمو الخجعة حقد ابن الرومي أصلاً ، ويذهب إلى أن اعترافه به أدنى على عدم وجوده . والناقد هنا أولى باللوم من الشاعر ؛ ذلك أن «حركة» نصيرة الشاعر المحترقة لطبقات وعيه ذهناً وإيقاعاً قد تعرض عليه رؤية ما لا يمتثل ، وقد يتراجع ، وقد يعود ؛ والناقد يواكب «حركته» هذه ، لا ليبرر تناقضاتها ويرجح أحد شقيها ، وإنما ليجمع مبرراتها في كل جديد لم يقدر الشاعر ببعض صوره أن يلهم به . لكن العقاد بتفسيره النفس الأحادي البعد ، اضطرب إلى تثبيت عامل غالب يقبسه بمقياس محدد للوحدات ، وأغفل - مصطراً في الأغلب - الوضع الدائم المتغير لما هو شعر وشاعر ، حيث تكون الصفة الأساسية هي عصف الترحال بين الداخل والخارج ، وسرعة الانتقال من «مستوى رؤية» إلى «مستوى رؤية أخرى» ، إلى مستوى سلوك ، بحيث تتلاحق الصور الشعرية وكأنها بلا رابط واحد ، على نحو يحتاج إلى تأويل نقدي . والواقع أنه يحتاج إلى عمق لأم ، لا يتم إلا بموازنة متسكة بالأطراف جميعاً . والتفسير النفس (الأخلاقي والطبعي معاً) يفترض منظومة معرفية شائعة تعينه على تأويل النقص الظاهري بشكل ما ، فتسكن النظرة وتنصحن الرؤية : (١) «المطبوع على الصراحة لا يكون مطبوعاً على الحقد» ، أو (٢) «إن الحقد لا يشهد على نفسه بحقده»^(٧٤) . وهو يلقي الرأي كالقوانين ؛ والرأي الأول يقابل بين صدين ليسا بضدين أصلاً ، بل إن الحقد يستلزم قدراً من الصراحة حتى يطلق إرادة العدوان التأثيري من عقابها ؛ واستعمال تعبير «المطبوع على» يجرنا من رؤية معركة الشاعر مع «طبعه» وهو ينقده أو يخرقه أو يتجاوزها . والرأي الثاني لا يوحد ما يبرر التسليم به كصفة أخلاقية أو طبعية ؛ فمن الحاقدين من يمتحر بحقده ؛ ومنهم من يؤخر ليحقد ويمسك . ولتراث والفصص الشعبي من بما ينبت ذلك ، ولكنه الالتقاط والتنميط .

ونخلص من عرض هذا المثال المحدود إلى القول :

«إن العقاد معلية طبيعته أحادية نظره (معنى الاستقطاب لا بمعنى صيق الألو) ، لا يمتثل موجهة النقص (رأساً في ذاته انتداه وبالنائي في طفله الحبيب الكبير ابن الرومي) ؛ فهو بذلك لا يستطيع أن يراه حقيداً شاكراً في آن واحد . فكان لما عليه أن يمسر ويؤول ، وأنسجته معيوماته السببية والتضيقية فوضيغ الغرائب وأفق ، وكان في كل ذلك لقاريه الحساس بحق ، الموضح الخائب رؤية وصوفاً يحسن أحواله ، ولكنه مجرد جانب ولم يكن قد أصابته - بعد - وصية تحسنه نفسية ، أو غنة عند صمائه . كما سبأني حالاً

المثال الثاني . أبو نواس ، عند العقاد^(٧٤) (والوحي) :

من سنة ١٩٣١ إلى سنة ١٩٥٣ (من عمر ٤٢ عاماً إلى عمر ٦٤ عاماً) أورداد صلاح العقاد - بداهة - على المعارف النفسية وخاصة التحليل النفسي . ويدلو أنه أشهر إعطيات التحليل النفسي بخاصة ، لأسباب بعينها . وبالرغم من إعلائه قبوله لملاحظات التحليل ، وتحفظه إزاء تأويلاتها ، فإن لهجته في الدفاع عنها (وبخاصة في مواجهة طه حسين) وأسفوية و انتاع طرقها واستعمال أبجديتها ، يشير إلى اقتناع بتأويلاتها وليس فقط بملاحظتها . وقد كان أثر كل ذلك وخيباء على دراسته لأبي نواس ؛ فقد بدا أن هذه المعارف لما دحنت إلى فكره حرمته نقدية التي ميرت ترحته لابن الرومي . ويكفى أن نقرأ العنوان لمرعى لكل من الدراسات حتى يعرف الفرق بينهما : ابن الرومي وحياته من شعره ، أما أبو نواس فهي : دراسة في التحليل النفسي والنقد التاريخي . . هكذا ، مباشرة !

وقد عيت هذه الدراسة من أكثر من دارس وناقد وكتب بما ينبغي ، ويأقن بما ينبغي . ولا يمكن لغرض هذه المقدمة وفي حدودها ، أن أساقش بعض التجاوزات العلمية والتحليلية النفسية التي اضطر إليها العقاد في سنة هذه وظروفه تلك ، ولكني أذكر القارئ بما أسميته ظاهرة «الالتقاط - التعميم»^(٧٥) فبعد عبت على الدراسة من أولها إلى آخرها . وأكتفى هنا بذكر بعض الملاحظات ، مثل :

١ - إن المعلومات الطبية (والفسيولوجية) الواردة عن دأرار الغدد (فصلاً عن أن كثيراً منها قد نسخ علمياً) لا مبرر لها أصلاً ، فهي معلومات حربية لا قيمة لها في شعر أبي نواس أو شكل جسمه أو طبيعة عمره (حيث لم يكن مريضاً بأي مرض عدى إطلاقاً ، كي لا يوجد إلا ارتباط واه بين الشلود والمعد) وحتى لو كان ، فإنه لا يمكن إثبات العلاقة بين وجود غدة الغدد الصمائية تلك والسلوك الفكري بخاصة ، والإبداع بوجه أتمد تحصيل

٢ - بالنسبة لتحليل العسي (وبرغم تحفظ العقاد المرفوف من التنبؤ كما أوضحنا) فقد ذهب إلى استعمال جبريات المعلومات من أمثال «لارمة النيس» ، «لارمة الارتداد» الخ ، شكل محدود ، وبالمفهوم الذي عثر عليه . ربما بالمصادفة فالارتداد - مثلاً - يقول عنه إنه من لوازم الترحسية ، وهو الذي يعرف أحياناً باسم الصناب الثانوية^(٧٦) (!!) ثم يشرح شيئاً أشبه بالتقمص ؛ ولعنه بقصد الارتداء . وهو كذلك يبالغ في دلالة ما يبدو أنوته لأبي نواس ويرجعه إلى الترجسية ، برغم أن نتائج «خس» من صمق معين ، هي من أكرم لأوصية الإبداع ويمضي في سائر اللامات يلتقط ويعمم ويشخص بما لا داعي

لتكراره هنا ، حيث عورض بما فيه الكفاية ، وكان فقد طه حسين من أدق ما قيل في هذا الصدد ، برغم ما جاء به أيضاً من تجاوزات في الرضى

وتشعر نفس السلة دراسة الوحي لأبي نواس ، حيث بالغ في «...» تمحيصاته وتشخيصاته بما لا يحتاج إلى إعادة تمهيد^(٧٧)

٣ - شعر إلى أين يذهب بنا الإصرار على لتفسير نفس ريتي نويحي على أن أبا نواس قد قام بإحياء «خمر كائنات»^(٧٨) عسداً وهو يفسر هذا الإحياء بأن أبا نواس أحسن نحوها بإحساس حسبي^(٧٩) ، ثم أحسن بعد ذلك نحوها بناب أمه^(٨٠) وهكذا نكتسب عقدة أوديب برغم أنف كل شيء ، لمجرد أن شاعراً خاطب الخمر على أنها كائن حي يرص ويصحط . أو أنها العذراء تفص عذريتها ، أو الأم ترصع طفلها . والتعيين Concretization والإحياء animation هما من أهم أدوات ما هو شعر ، دون أي حاجة إلى تفسير لاحق ، بل هما من لمص خصائص الفن بعمامة ، دون إعلان شذوذ أو انحراف لمرض أو أوديبية . ولو أننا تنازلنا عن حشر المعاني والصور في النظريات ، لظهرت الخمر كما رآها أبو نواس وأحبها وطرب بها وطرب لها وعانيتها وحادثتها وشكرها وأحاصمها ووصع منها وألمها . وكل هذا لا يصف إلا دقة إحساس شاعر سكر أو لم يسكر . بل الأرجح ، أنه لم يسكر بانغمس العسبر الداهل . وإلا لما قال كل دنت ، بل نسم أو هام على وجهه غيباً خصباً . حتى المخمور العادي قد «يحيى» الخمر تؤنس وحدته في ركن حانة مهجورة ، فترام - قبل أن يعيب - وهو يتاحى كأنه ويستلهمه ويراعده ، دون جنسنة أو أوديبية بل إن أبا نواس قد عاش حيرة تأثير الخمر بوعي فائق سبق جتهاد العلماء اللاحق ؛ فقد عابش - ووصف - فعل الخمر المباشر في «صناعة التركيب الواحد للذات ، ذات شاربها ، فتعدد - دون جنون - كخطوة أساسية في طريقها (الذات) إلى إعادة التركيب في إبداع محتمل يقول أبو نواس

وصا الفبين إلا أن نرائي صاحبيا

ومثلهم ضم إلا أن يشتمني السكر^(٨١)

والتمعة: تحديداً هي اللفظ العربي الذي احتزنه (دون ترجمة !!) ليصف هذه المرحلة الساكرة من السط السمرى أو المرصى ، التي تحقق قص النسوبة المؤقتة أو لاشبك الحامد المحقق لواحدية الذات مرحلياً وهي لعملية نفسها التي تحدث - صاعياً - نتيجة لتسكر ؛ وهي العملية نفسها التي تسبق الإبداع^(٨٢) وأبو نواس لا يكتفى بذكر ظاهرة ، بل هو يصف تبعتها من تعمد يعيه مسترشد ببدع يد فرحا شاعر

ما زلت أستل روح البدن في لطف

وأستقي دمه من جنوب محروح

حتى اثبتت ولي روحان في جدي والدن منطرح جسماً بلا روح

وهذا بعض فعل الخمر - مباشرة - في كيان مرن قابل
للتحريك وليس كياناً هشاً جاهراً للتأثر والإعلاء^(٨٣)

ثم إن لوسمي يذهب إلى تشخيص أبي نواس بالشدود
والمرض الصريح ، ويصر على ذلك بقوة نادرة ، حيث يؤكد
أنه ما ذهب في تأويله لأبي نواس هذا المذهب إلا لشدود المرضي.
وتصل به شهوة التشخيص إلى القول بأن أبا نواس كان في أواخر
حياته على حافة جنون اهوس والاكتئاب^(٨٤) ، يصر به قترات
رغمه ومرارة فسفته في ديباب مع حالات شونه وجدله ، بل
لا يتردد في أن يحدد النسب ، هذا المرض : «والذي أسرع بدفعه
إلى هذا الجنون وكان يقوده في حفرته كان نفس الدواء الذي
قداوى به : الخمر» !! والأمر لا يحتاج إلى تعليق ، لأنه إذا
سعت الهواية النفسية والشهوة التشخيصية هذا المبلغ الذي عجز
عن إدراكه الأطباء في جامعاتهم ومستشفياتهم ومعاملهم أمام
مرصاتهم ، فلا تعليق . ومع ذلك ، فالأمر لا يتعلق فقط بأبي
النوايس ، وإنما يتعلق أساساً بالخذ الفاضل بين
الصحة والمرض ، بل بالخذ الفاضل بين الإبداع والمرض ،
فحتى فرويد نفسه لم يعد الشدود الجنسي مرصاً في ذاته ، ومما
حياة أبي نواس ، منحرفاً أو شلداً أو مستوراً أو ثائراً ، ليس فيه
ما يعين الإعاق المرضية أو التأثير المعجز أو الاضطراب المعقد ،
الذي يصل بحسبه الإبداع إلى وصف أعرق حلقات النفس
على نحو لم نعتده ، يضئ لنا الطريق ، ولا يظلمه على نفسه أو
عليها^(٨٥) .

ومهما يكن من أمر ، فلنذكر أن رؤيته تركبنا الداخل
بطبيعته غير المألوفة لنا في الحياة العادية لا تعني أن هذا الشدود
هو كيان معيش في فعل يومي لمن رآه ، لأن مستوى
السيكوباتولوجي غير مستوى السلوك ، وما يحكم الفرق بين
السواء والمرض هو السلوك وليس جذوره . حتى السلوك نفسه
لا يحدد المرض بحالة الاختلاف عن النمط الإحصائي ، وإنما
بشكوى صاحبه وإعاقته وشلله . وكل ذلك غير وارد أصلاً في
حالة أبي نواس . ونوقف عند هذا المنعطف لنعود إلى علاقة
الشعر بالشاعر ودلالته على قائله في مقرة أخرى من هذه
الدراسة

المحدودة لغيره إذا لزم الأمر (مثلما فعلت مع العقاد) ، وسوف
التزم بمراجعة نفسه دون الأصل كما ذكرت ، ولن أخرج عن
مقتضياته .

وبدا بمراجعة تفسير مسرحية «سر شهرزاد» لباكثير كما قدمه
عر الدين إسماعيل^(٨٦) ، حيث أورد في هذا الشأن محاولات
متجاوزة - وليست مؤلفة بالضرورة - يمكن أن تعددها كما
يل :

١ - أن شهریار قتل زوجته الأولى «بدوره» وهو يعرف أنها لم
تحبه ؛ وقد قتلها لأنها صدته رفضاً لشهوانيته ، فأحبط
(جنسياً) ، فثار ، فانقم منها بقتلها (حيث ارتبط معنى الرجولة
عنده بتلك الصورة الشهوانية من الحياة التي يجدها) .

٢ - أن شهریار أقنعه «لا شعوره» (عن طريق الاستنتاج
المعكوس) ، أن «بدوره» كانت خائنة (= بما أنه قتلها) .

٣ - أن شهریار - ليحافظ على هذا الاستنتاج الخاسر له من
مواجهة الدن الذي لونه - ظل يكرر قتل بدور : أولاً في قتل
زوجاته (البدايل) من العداري بعد الليلة الأولى ، ثم بعد ذلك
بقتلها (بدور) في حلعه في أثناء سيره وهو نائم .

٤ - أن شهریار انقسمت نفسه نتيجة لهذا الشعور البدوي
بالدب ، وأنه لم يكن له خلاص من هذا الشعور ، ومن ثم
لم يكن لتوحد ذاته ثابة إلا بالاستماع لصوت الضمير (رصوان
الحكيم) بأن يكفر عن ذنبه بعمل الخير .

وبرغم ما في أغلب هذه الاستنتاجات من وجهة ، وبرغم
ما بنيت عليه من «معلومات نفسية» ، فإن بعضها يبدو متأثراً
بأبعاد متواضعة لم تستطع أن تغطي هذا التركيب المكثف
لشخصية شهریار كما وردت في المسرحية . وأكتفى هنا - كما
وعدت - ببعض المراجعات كميات لما يحتاج إلى إعادة النظر .

● أما أن الصد قد يؤدي «في كثير من الأحيان» . . . إلى العدوان
فهذا صحيح ؛ ولكن بما أن الناقد قد طرح بدائل لمسارات
الإحباط ، إذن فهو يعرفها ؛ فكان المتوقع أن يكون التركيز
على العوامل التي رجعت هذا السيل (العدوان حتى القتل)
دون غيره (الغنى مثلاً) كرد فعل للإحباط . لذلك فإن الحاجة
للسحث عن دلالة القتل تلح جياً إلى جنب مع محاولة تفسير
الدافع إليه .

● أما نظرية «الاستنتاج المعكوس» فهي جائزة ، وجائز مثلاً ،
وقلها ، - لو صممتا على المنهج النفسي تفسيراً أو تحميلاً -
أن يكون ثمة إدراك ضلالي Delusional perception^(٨٧) قد
أكد له الخيانة قبل القتل مباشرة ، وفي لحظة بالدات ، ورغم
علمه المسبق بغير ذلك ؛ لأن الصد الجنسي يمسر عند مثل

هذا فيما يتعلق بعينة «التراجيم» المؤسسة على المنهج النفسي ؛
أما بشأن محاولة تفسير العمل الأدبي ذاته بنس المنهج على مستوى
مشاعنا المحلل فسوف أركز على ناقد واحد (عر الدين إسماعيل)
لأنه يمثل هذا الاتجاه بشكل متميز ، مع بعض الاستطرادات

المتجذبة الكشف في وللعالم ، والحاجة إلى القبول الكلي ، كشروط أساسية لوجود الشر «معاً» ، بما يميز الشر ومن هذا المنطلق تصبح عنراء كل ليلة هي المحلول الذي لم يكتشف من قبل ، وحين يفض بكارتة فلا يبقى إلا عن حسن لا يبقى ، أو عني لا يتقل ، ينتهي دوره ليندأ بحث من جديد^(٩٠) ، إلى أن تظهر شهر زاد فتعسل الخيوط من أطرافها المتعددة ، وتقل كل «البدايات» برغم ظاهر تباعدها ؛ فهي تقبل محولته وتنمغ فيها ، وهي ترى حاجته إلى هذا القبول أكثر من العمل المترتب عليه ، وهي تلتفت حاجته إلى معرفة «الباني» ، فتقدمه إليه في حكايات «الخارج» (التي هي مساقط لما بالداخل من جانب ما) حتى تجعله يكتشف نفسه سديداً ، لا محلاً حسب (حسب) ، ولا روحاً مطيعاً ماسحاً (حسب) ، بل بسعد «يسعى» عشق في المعرفة والاكتشاف . وهذا تقع أهمية مراجعة «الباني» المحتجعة ما بين حلس كاتب المسرحية وتفسير الناقد^(٩١) .

ويكلا النص بصرح بما يبرز هذه القراءة الجديدة من التركيب على الحاجة للرؤية من آخر ، من ناحية ، والشوق للمعرفة من ناحية أخرى .

شهر زاد - يقولون إنك أكبر زير نساء أنجبته امرأة .
شهر يار - ونخشيتني من أجل ما سمعت ؟
شهر زاد - كنت يامولاي أخشاك من أجل ما سمعت ، أما الآن ... ، فقد صرت أخشاك من أجل ما رأيت ثم نطلب أن بعضها من ذكر ما رأيت .
وعلى الرغم من أن هذا السياق يمكن أن يفسر ببساطة بأنه «ومارنو كمن سمع» ، وأن المقصود بالتمغ في لرد هو التمعغ في فعولة شهر يار بالإشارة دون العبارة ، إلا أن ترك الباب مفتوحاً (بعدم التصريح) ، بالإضافة إلى موقف شهر زاد «القاصر» لعجائب والداخل» - «في الخارج» ، قد يسمح بتأويل النص إلى ما ذهنا إليه حين تتجاوز الرؤية التركيز على الفعولة ، أو تأكيد عكسها ، ومن ثم إعاقها لورعضها ، إلى الرؤية لكل ما يمكن أن يرى في حكايات الليالي أو عالم الناس .

والحاجة إلى «الشوق» قد تقبل رؤية جريئة «كداية» لا تمنع رؤية الباني . أما إذا فرضت الرؤية الجريئة نفسها كروية نهائية أو مطلقة ، مما يترتب عليه فرض الاغتراب أو الاشفاق ، فلا وهذا هو شهر يار يرضى ، بل يسعد ، حين تراه بدور فاجراً ، ولكن أن يكون المعجور مرادفاً للجنون ، فهذا إعلان للاغتراب الموهومي ، ولا رد على هذا العمى من جانبها إلا بالقتل ؛ فالجنون في صورته الاعترابية المشقة هو عمق التجربة المتأبد فكان قبول شهر يار لوصف المحور ورفضه لوصف اخون يعلن أن «معجوري هو جزء مني» ، هو أنا ؛ أما أن تفصله عني وتربته اغترابي فأنت لا تربيتني ؛ فلتذهب إلى الجحيم بهذا الجنون الآخر = القتل . وخلاصة القول إن التفسير الذي قدمه الناقد قد وفق في رؤية شهر يار يعلن احتياجه لأن يرى معجوره غير

هذه الشخصيات (مثل شهر يار) بأن محولته ليست كافية لإحصاء «سور» وجذبها ، فلا بد أنها تريد من هو أكثر فعولة ، أي أكثر حيوانية (ما يمثله العبد الزمجي) ؛ فهو (شهر يار) مرفوض «لنقص في الفعولة» (رغم كل ما يثبت عكس ذلك) ، وليس لنقص في الرقة والظاهرة كما يظهر من سطح حجاج بدور (هكذا يفكر داخله) ، فتركز عبرته في حيون أقوى منه ، ولا يمنع في ذلك إقناع سابق أو لاحق ؛ فهو الإدراك الضلالي ، هالعتل .

● أما أن شعوراً بالذنب قد نشأ نتيجة هذا القتل «الخطأ» ، ترتب عليه انقسام الذات ، فإنه جائر أيضاً ، لكن تكرار فعل القتل له أكثر من وجه ؛ فهو يعلن - أيضاً - أن القتل لم ينفع فاعله شيئاً (شرب الماء المانع) ، وهو يعلن كذلك استمرار «مشكلة الأصلية» (المهمة حتى الآن) ، وهو يعلن كذلك «إنكار» القتل الأول (وإلا فما الداعي للتكرار)

● أما أن الحل النهائي (الذي لام ذاته المتقسمة) كان هو التكفير عن الذنب بفعل الخير ، فهو حل لا يحرر النفس «حتى تعود إلى صاحبها أو يعود إليها صاحبها واحدة بلا انقسام» ، بولكنه حل يكرر الخسر القاتل الشرير حتى يلقيه ثلماً «بتهير» «صمير» مقابل . إذن فهو لا يوحد النفس ، ولكنه يشكلها من «انصف الآخر» ، ليصبح فرداً علانياً ماسحاً مهلهلاً وليس هذا ما حدث ؛ فالسندباد ليس هو فاعل الخير تكفيراً عن الذنب ، ولكن السديداً هو هارمز «مفترجة» بكل طغائتها . . وهذا هو مفتاح الاقتراح البديل ؛ وفي ذلك نقول (مع احتمال الوقوع في الأخطاء نفسها) (٩٢) :

يبدأ هذا الاقتراح من رؤية المؤلف والناقد (النفس) على حد سواء ؛ فقد أعلنوا - الواحد تلو الآخر - حاجة شهر يار إلى أن يرى^(٩٣) (يشاف) معجوره الدال على محولته . وهذه خطوة نعلن حلس المنشيء والناقد على نحو يجعلنا نفق أمامه كما ينبغي ؛ إلا أن الحاجة لرؤية «المعجور» داخلنا ليست هي المعجور (سلوكاً) ؛ فحاجة الإنسان إلى أن يرى - عموماً - حاجة أصيلة في الوجود لبشرى ؛ وهي عميقة العصور ، قبل الجنس وبعد الجنس . والرؤية معلوبة تشمل التقبل ؛ وهوية الرائي (التقبل) لها دلالة خاصة ؛ فإن يرى شهر يار من «بدوره» أو شهر زاد غير أن يرى من جواربه ؛ فالرؤية المتقبلة تكون ذات قيمة وجودية خلاقة حين يكون مصدرها شخصاً آخر ، يستطيع أن يبدى قولاً (ولو مبدئياً) لدمرني «كما هو» ، لا «كما يسعى» ولا «كما يريد» . وحين يكون «الشوق» كلياً ، فلا تراه الجوارى إلا محلاً جنسياً ، ولا تراه بدور إلا بعلاً دمثاً ، وإنما تراه شهر زاد سديداً يجمع لائين وينحطهما بالبحث الدائم عن معرفة متجذدة أبداً لداخل والخارج (الذاتان هما في النهاية صورتان لوجه واحد) - عندئذ تصبح لمصية التي نعلنها شهر زاد الأسطورة ، أو شهر زاد المسرحية (سر شهر زاد) هي قضية الهم إلى المعرفة ، والرؤية

البشرى ، وليس مثلاً في هذا الوجود الذى فكك المص وحداته
ليدير الحوار .

وبصفة عامة فإن اعتبار هذا التفسير فقرة مناسبة تحطت
محاولات الناقد السابقة ، وأفادت ما قصده من هذه المقدمة من
أهمية أن يتجاوز الناقد (قاصداً أو غير قاصد) معلوماته النفسية .

أما النموذج الذى احترناه للناقد نفسه ليمثل انعكاس النفس
للمروية المصرية المعاصرة ، فهو رؤيته لرواية «السراب» لسجيت
محفوظ . وقد اعتمد الناقد فى تفسيرها على عقيدة «أورست» .
وقد استعار الناقد تفسيراً لشخصية «أورست» فى المسرحية الثانية
من ثلاثية «أجاممنون» أكد فيه رولو ماي Rollo May أن قتل
أورست لأمه كان إعلاناً للانفصال عن الأم إلى العالم الخارجى :
«لقد انجبه حبيبى إلى الخارج» . ولما أنقش هنا ما سبق أن أكدته
عند تناولى لشخصية هملت من أن القتل ليس إيذاً بالانفصال
بل هو تعويق له نتيجة لاحتمالات الاحتواء والبتر ، فهذا يرجع
إلى رولو ماي ؛ ولكن دعوى تنصب على الاعتراض على انتفاط
وجه الشئ الضعيف لمجرد الاتفاق حول فكرة قتل الأم ؛
فالرغم من أن أورست قد قتل أمه فعلاً ، فى حين أن كامل قد
شعر «وكانه قتلها» فإن بقية الملابس لا تسمح بفترض شبه
آخر من حيث خيانة كليمنسترا أم أورست لأبيه ، ثم تأمرها
لفتلها ، ثم نفيها لابنها . فالذى حدث بالنسبة لكامل يكاد يكون
العكس تماماً ؛ فالوالد هو الذى هجر ، وكأنه تأمر ، إجمالاً
وتخلياً عن المسئولية ، وكامل كان شديد الالتصاق بالأم ، وكأنه
لم يولد أبداً ، بفعل عدم أمانها وامتلاكه بدلاً عن كل شئ .
ومن حيث المدأ ، فإن التقاط خيط أن المسألة ليست مجرد تعلق
جنسى أوديسى ، وإنما هى صراع للاستقلال فى كدح الجهاد
للولادة النفسية فالكنسنة المستقلة ، هو كل ما يربط بين
التفسيرين . ولو انطلق الناقد - دون حاجة إلى عقيدة أورست
أصلاً - فالتقط مراحل هذا الصراع بصوره «الجسدية»
و«الاجتماعية» و«الأخلاقية» وغيرها ، لتقديم إحصافات
جديدة شديدة الثراء لما مثله رحلة كامل رؤية لاط^(٩١) العاشية
للاستقلال بالانطلاق إلى رحاب العالم بعيداً عن رحم أمه .
فمحبة كامل التى عوقت استقلاله لم تكن محبة علاقاته
الاحتوائية بأمه ، أو علاقته الاستمائية بجسده ، أو علاقته
الاشفاقية بالجنس المجرد ، بل كانت كل ذلك معاً ، بالإضافة
إلى الحرمان من الأب بكل الصور التى يمكن أن يمثلها ؛ الأب
الخلفى ؛ والأب الفاهر ؛ والأب الحنى ؛ والأب الحامى . كل
ذلك حرم «كامل» من فرص الصراع مع «أحر» (واللجوء إليه) فى
طريقه إلى النمو ؛ فكان التمدب بين الخوف لدرجة «سراج» إلى
عالم داخل مليء بالأوهام واللدائد السرية ، وبين أوهام الأمان فى
رحم أم (رحم نفسى) لم يعد قادراً على إعطاء أى درجة من
الأمان

المنفصل عن كيانه (كحطوة جوهرية نحو التكامل) . لكن رؤية
الناقد لم تكتمل ، ربما لعلبة الموقف الاستقطابى الذى يصع
الشهوية فى مقابل العفة ، والإنسانية فى مقابل الحيوانية ؛ وهو
موقف أخلاقى أحدى البعد . ويمكن الرجوع به إلى فكر فرويد
دته ، حتى إن علم النفس الفرويدى قد سعى أحياناً بعلم نفس
الأخلاق Moral Psychology كما أن الفكر اللينى (التقليدى)
السائد فى شرقنا ووطنا يرحب دائماً بهذه المواجهة : الشر فى
مقابل الخير ، بدلاً عن التجزئ فى مقابل الرؤية الشاملة .

وقبل أن نتفل إلى محاولة الناقد نفسه فى مجال الرواية يجدر أن
يتسع الصدر للإشارة إلى محاولته لتفسير مسرحية أخرى من بعد
آخر ؛ مما يؤكد موقفه الانتقائى بشكل ما ، وذلك فيما حلولة من
تفسير مسرحية الحكيم «باطاليم الشجرة» تفسيراً «تركيبياً» . وقد
كانت أهم نقلة تميز هذا الاتجاه هو أن يعلن منذ البداية أن هذه
مسرحية «ليست من المسرح الرمزي فى شئ» . «فالتفكك بين
شهرزاد (الحكيم) و«باطاليم الشجرة» هو النقطة من المسرح
لعلل إلى الوجود الحيوى» ؛ «وشتان ما بينهما»^(٩٢)

ويتضح فى هذا التفسير أن حلل الناقد (وربما الكاتب) قد
تخطى الإطار النظرى الذى اعتمد عليه فى التفسير . ذلك أنه
أسس رؤيته على النموذج الفرويدى لتفسير الشخصية ،
باعتبار أن فرويد رأى فى «أجراء» تشرجه شخصاً ، أى أنه تبى
فكرة تعدد الذوات ؛ وهو أمر لم يعلنه فرويد مباشرة ؛ فقد
فرويد نجد أن «أحر» (أو الهى) لها ليس إلا طاقة دافعة مشوشة ،
لا كياناً ذاتياً ، على الرغم من لغتها وصورها وأهميتها^(٩٣)
على أن الناقد هنا التفت احتمال التجسيد العيان لمستويات
«الأنا» و«الهى» و«الأنا العليا»^(٩٤) فى شخص الرواية . لكن
رؤية الناقد هى إضافة جديدة سابقة لتأكيد فكرة تعدد الذوات
(حالات الأنا) التى لم تتضح بهذا الاكتمال إلا مع ظهور التحليل
التفاعلى . وهذا (السبق) حقه دون نزاع ، ويدور أنه أيضاً قد
استوعب المفهوم التركيبى بشكل دقيق حين أكد على أن المسرحية
ليست رمزية بل هى تعلن «الوجود الحيوى» مباشرة ؛ ومن ثم
«بلا شعور» (الدرويش) هو «ذات» بلا زمان أو مكان أو منطق أو
نظام ؛ والرغبة الكامنة فى القتل هى واقع حادث قبل الحدث ،
بعد تحطيم حاجز الزمان ، إلى آخر ما ذهب إليه بريادة مقبولة .
لكنى قد خيل إلى أنه عاد متراجع كثيراً أو قليلاً عن تجلوز الرمزية
حين عاد يقول «أما الزوج والروجة فيمثلان الإنسان والكون أو
الحياة ، وتمثل الشجرة طمس الإنسان كما تمثل السحابة
السروجة» . وأحسب أن هذا لا يتفق مع مواجهة الوجود
الحيوى كما هو ، دون إشارة إلى أى شئ آخر ، اللهم إلا أن
يكون قد أراد الحديث عن الوجود الحيوى نفسه مكتفياً فى الوجود

الانفصال بالحوار والمواجهة ؛ لأنه ليس ثمة فرصة أصلاً لحوار أو مواجهة ؛ فالأولى أن نسمى العقدة بعقدة «الاحتواء» ، أو الولادة المستحيلة» (مع التحفظ على كلمة عقدة وتعصير لكلمة «قضية» - ولكنه الخرص على المقارنة) . وهذه العقدة أظهر عند كامل منها عند أوريست ؛ فطغيان كليمنسترا كان طغياناً صريحاً ملاحظاً (بعيث يغري بالمواجهة ، بل هو يدعو إليها) ، في حين أن طغيان أم كامل كان سلبياً امتلاكياً يجرم الابن من أي معركة صريحة ؛ فليس أمامه إلا الهرب ، وأين الهرب ، وهي - أيضاً وقبل - بداخله ؟

على أن جذب الأم المستمر ينشط في الابن - كل ابن - دافعاً أصيلاً أيضاً يغريه بالتراجع عن محاولة الاستقلال ، وهو ما يظهر فيما يسمى الخنثى للعودة إلى الرحم . وقد يأخذ شكل الخنثى «رمزياً» ، فتتعدد المشكلة ، ويصبح الجذب من «الخارج» (الأم) والدفع من الداخل (التراجع إلى الرحم تحباً للاستقلال والمسؤولية) من أقوى القوى التي تحول دون الحياة (الأمم/الآخر) .



ويبدو أن هذه الشروح الجانبية ليست سوى «هوامش» على النقد المقدم ، حيث لا مجال لإعادة النظر بشكل متكامل إلا بدراسة مفصلة مستقلة ، ولكنني أردت فقط أن أذكر احتياجاً إلى الانتقاء (من أكثر من مصدر نفسي) ، وإلى المراجعة ، وإلى إعادة الصياغة ، ما ظل النص مثيراً مولداً ، وما واصلت المعارف النفسية وغير النفسية كشوفها وتعديلاتها . كذلك أردت أن أنبه إلى أنه قد يكون من الأفضل مواجهة كل نص أصيل (وما هو) وليس بقياس ملزم بأسطورة قديمة أحدثت مكانها ومكانتها في وجدان المجتمع البشري ، حتى لو تشابهت بعض خريجات ؛ عيسى إلا نشير إلا إلى هذا التشابه ، ليصبح كل نص جديد بمثابة فرصة جديدة لإضافة جديدة . وقد بينا منذ قليل أوجه الاختلاف البالغة بين النص والأسطورة المستشهد بها^(٩٨) . واعتقد أن معركة كامل مع أمه قد بلغت من الشراء ووعدت بالعطاء بما لا يستدعي إقحام موضوع موت الأم (وكأنه النفس الفعلي) إلا بما قد يمثله من أرضية داخلية كامنة ، أو بوصفه انتاج الطبيعي للعجز عن الولادة النفسية ؛ فالولادة (النفسية) الطويلة المتعصرة هنا تنتهي بموت الأم ، وإخراج جبين عاجز مشوه

بقي تعقيب مهم على أبعاد أخرى مرصها الناقد بشكل يذكرنا - مرة ثانية - بموقفه الاستقطابي الذي سبقت الإشارة إليه ؛ فقد رفض الناقد «عجاة» التناقض في شخصية كامل «الأوديبيية الأورستية» التي مثلت من «إقحام موضوع آخر متاخر هو قتل الأب» . «والشخصية إما أن تمثل هذا الوجه الحضاري الاجتماعي أو ذاك ؛ أي أنها إما أن تكون بكل مشكلاتها النفسية وليلة حكم الأب أو حكم الأم»^(٩٩) ويرفض

وتكرار حوادث قتل الوالد : فعلاً (ديميتري كرامازوف) ، أو تدبيراً متعمداً مؤجلاً (أوديب) ، أو ثورة وثقرا (أوريست) ، أو حياءً أو معصياً (كامل) - كل ذلك نابع من صعوبة الصراع تعبيراً مأساوياً عن جدل «الأجيال» ؛ عينا يلزم استمرار وجود الوالد كأحد شقي الصراع ، تتأرجح كمة الصراع في مأسوية خطيرة حين يسو التحلص منه أحد صور الانحصار (الذي يحمل في داخله حرماناً حتمياً من الشريك الضروري لإكمال مسيرة التكامل) ، وكان هذا التكرار يعلن - صمناً - أن مسيرة التكامل لا يمكن أن تتحقق في «جيل واحد» ، وأنه إذا كان على أحد شقي الصراع أن يذهب في جولة جيل واحد ، فليذهب الأكبر ؛ وما بين البداية (المواجهة في كمنح الاستقلال) والتأجيل (قتل الوالد) وبداية الصراع من جديد (نقله إلى الجيل التالي) ، تتحرك الأحداث^(١٠٠) . وأداة التحلص الاصطوري (القتل) إنما تسبق من غريزة العدوان أساساً ، وتلعب غريزة الجنس دوراً مواكباً ، حتى لا يكون القتل نهاية مرحلة ساحقة ، حيث ثمة ضمان يعلن أنها نهاية «فرده» ، وليست نهاية «نوع» ؛ أي أن الجنس يتحرك ليسهل «البناء» الفردي بضمنان البقاء النوعي ؛ فلا مبرر - إذن - لأن تترجم كل جريمة قتل والدية إلى ما وراءها من دوافع جسية ، وكان العدوان القاتل - في معركة الاستقلال والبقاء - ليس أصلاً في الوجود البشري . وبعد تفسير رولو ماى لأوريست ، وتفسير عز الدين إسماعيل لكامل ، من التفسيرات التي تدر أساساً حول العلاقة الجنسية الثلاثية بين أب وأم وابن ، بل هي معركة استقلال تظهر على السطح من منطلقات متعددة وبلغات مختلفة .

ثم إن أزعج - إضافة - أن العلاقة المريضة في حالة رواية «السراب» كان ينبغي أن يكون النظر إليها من منطلق مشكلة الأم أساساً لا مشكلة الابن . وقد أشار الناقد إلى هذا البعد ، ولكن في موقع الأرصية غالباً ، أعني أن «العقدة» (مع تحفظي على هذه التسمية) هي ليست عقدة كامل ، إذ يفصل عن أمه ، بل هي عقدة أمه إذ ترفض ولادته ، وكلها تحرك عنوة بعيداً عنها. لاحقته بكل نقل أنعاس حبيها وحزن إهارة هدم أمانها . فالتماس الحبل السري حول عنق كامل وروحه وجنسه كان يعلن طوال الرواية أن الأم قررت ألا تكمل الولادة وأمنعت قرارها ، فكانت الرواية كلها محاولات مأساوية متلاحقة لتحقيق «التراجع» للمستحيل ؛ التراجع عن أن يصير «الابن» . وفي البداية أسقطت ذاتها لطبيعة عليه لتعلن أنها هي هو ؛ فالبسته ملابس البنات ، ثم بعد ذلك أعلنت امتلاكه ما استطاعت إلى ذلك سبيلاً . وحين قرر الانفصال عنها ذهبت «معه» في داخله ، تعجزه عن أي علاقة كاملة ؛ فإما جنس قبح ، وهو صورة مؤقتة لاستمناه آخر ، وما روح «بطري» (مع وقف التنفيذ) . أما أن يكون كامل شخصاً كاملاً يتصل بشخص كامل ، فهذا هو الموت بعينه لكيان الأم المهزوم بالوحدة والعجز والحرمان من قبل أن يوجد كامن برمن بعيد . «قتل يصبح هنا نوعاً من إعلان استحالة

الدائمة من و إلى الرحم ، حيث تنح الفرصة للاستقلال بالسمو
الولافي المتنوب ، لا بالبر المتدفع المعجز^(١١٧) .

١٠

بقيت كلمة فيها يحصر هذا المنهج بالنسبة لنقد الشعر ، وهو
يمكن معالجته بنفس هذا الأسلوب القدي . وفي محاولة الإجابة
نجد أنفسنا أمام حدة إشكاليات لا أحسب أني بمستطيع تناول
حالا بالكفاية اللازمة ، ولكنها جديرة بالطرح لتناول قدم

وقد سبق أن ناقشنا تراجم لشاهرين ، اتبع فيها هذا المنهج
النفسي ، إلا أننا تناول أصلا مدى دلالة الشعر على صاحبه ،
وهي قضية سابقة لنقد النقد الذي أورده . ويجدر بنا هنا أن
نتبين معالما من خلال محاولة الإجابة عن أسئلة مثل :

- إذا كان الشاعر هو هو شعره ، فلماذا الشعر أصلا ؟

- أليس الشعر (في أحوال كثيرة) نغما لما هو الشاعر «ظاهرا» ؟

- أليس الشعر بديلا «استغلايا» أو «ثوريا» لواقع يتحدى
بجموده ؟

- أليس الشعر تجديد للغة ، ومن ثم فهو تجديد للشعر ؟

إذن ، فثمة فرق بين الشاعر «سلوكا» ، والشاعر «رؤية» ،
والشاعر «رؤيا» .

كذلك ، فمن حق الشاعر ، بل من حق شعريته أن
يتجول طليقا في ذاته ، وأن يتذبذب - من ثم - صيغا في
رؤيته^(١١٨) ، حتى لا تكاد تلاحقه ، أو نحدد ، حيث
تتداخل مستوياته الثلاثة السابقة (سلوك / رؤية / رؤيا) ، بل
مستوياته غير المحدودة الكامنة في تكثيف قد يتناثر في إيقاع
«صام» ، ثم . وهكذا من جديد .

لكل ذلك فإن ترجمة «نفسية» شاعر من شعره من بعد
سلوكي محدد ، أو تحليل واحد ، أمر محفوف بالمخاطر بلا
جدال .

أما بالنسبة للشعر ذاته ومحاولة تفسيره بالمنهج النفسي فالأمر
يحتاج إلى دراسة خاصة ، فالشعر لا يفسر أصلا (أو يسبح) إلا
بنفسه^(١١٩) ، ومع ذلك فلا مجال لإصدار «قرن» بجرما النظر
في «رسالة» الشعر ، ومن ثم فيا يطرحه من إضافة نقدية معرفية
قد تثرينا (فيما هو نفس وغيره) ثراء ملاحود .

لكن الشعر ليس واحدا ، ومستوياته وأبعاده أكثر من أن
يضمها تناول واحد . لذلك . . . فإن موقع المنهج النفسي في
نقد الشعر لا بد أن يختلف باختلاف مستوى الشعر ووظيفته ،
لا من حيث الجودة أو الأصالة ، ولكن من حيث العمق
والأداة . وسوف أكتفي هنا بالإشارة إلى بعض ذلك فيما يتعلق

الناقد احتمال «أن تكون وليدة هذين الوعنين من الحكم معاً»
على المستوى «الفردى» ، ولكنه يقله على مستوى الرمزي
(للمجتمع) ، مع التحفظ ضد «الصاعقة المقصودة مسقا» .

وهذا رأي لا بد أن يثير الدهشة ، لأن العكس يكاد يكون هو
الصحيح ، فمعركة الاستقلال البنوي تسير دائما في خطوط
متوالية ثم متداخلة ، وتصارع كل الصور الوالدية بنفس
«ختمية» ، وإن احتلت اللغات . واعتقد أن هذا الميل إلى
الاستقطاب قد ساعدت عليه شدة رغبة الناقد في تطبيق نموذج
الذي ارتضاه : . . . ومن ثم أرى أنه لو اقتصر الكاتب على
تقديم كامل في إطار «أورست» وحده لكان ذلك أكثر إقناعا لنا
بوجوده الخي^(١٢٠) (لا الرمزي) . وأحسب أن هذا الاقتراح هو
الذي يجعل العمل مأسخا ، لأنه هو الذي سيقدم لنا شحشا
مصنوعا يسير في «خطوط هندسية مصنوعة له من قبل» . وهي
مصنوعة من إلزام - ضمنى - بأبعاد أسطورة قديمة أدت دورها في
حدودها ، ولو تكررت لما كان ثمة حاجة إلى فن جديد . وأحسب
أن يكون هذا هو بعض مصاعفات الحملة هذا المنهج
(النفسي) . والرواية بوضعها الواقعي الفردي ، لا الرمزي
الاجتماعي ، قد وصلت في أفوار مشكلة تعبر الولادة النفسية
إلى أبعد مما أتاحتها المعرفة النفسية المتاحة للكاتب وقت
صنوبرها ، (أو حتى لميره أو حتى الآن) ، ولابد تصبح مصليا
معلنا نفس عيه (إن شئت) ولا نفسه بغيره .

كذلك أدخل الناقد بعد ذلك «فجأة أيضا» قضية «حرر المرأة»
خوفا من أن يدل تمرد كامل على أنه هل انتكاس رجعي في
حياتنا ، حين يذكر الابن سلطان أمه (وحقوقها) ويهاجم
لتنخلص منها . ولنفي هذا الظن يورد نصيرا من محكمة
أورست (لا «كامل»!)^(١٢١) .

وقد كان الأولى أن نذكر أن محور الأم يستحيل أن يتم إلا
بشعر الابن (جدل «العبد» و«السيد» عند هيجل) ، ومن ثم
- دون استعارة أي شيء من أورست - يكون تمرد كامل على أمه
هو نصالح أمه ، ولصالح قضية «حرر المرأة» التي لا أبجد مبررا
لإفحامها أصلا بالطريقة التي أوردها الناقد .

وقد حيل إلى أن وقفة أرحب عند نهاية القصة - متحررين من
وصاية أورست - كان يمكن أن تضعنا «مباشرة» أمام «سيدة
العاسية» وقد حضرت للغزاة (أو الرماية أو الدعوة أو الإثارة)
وكأنها جاءت لتحل محل الأم والزوجة جميعا . ومع أنها تفيض
الأم (على الأقل من الناحية الشهوانية) فإنها هي هي الأم من
ناحية الاحتواء ، مع اختلاف نوع الاحتواء ، وكان «كامل» قد
يخلص من الرحم النفسي - أخيرا - ليرغمي في أحضان الرحم
الحسي (لا ليتحرر إلى الاستقلال) .

وكان «النسراب» هو أن يجبل للفرد أنه قادر على أن يكون
«كاملا» بذاته ، أو بالتخلص من غريمه ، تون هذه الرحلة

إلى أنه من فرط إصراري على رفض أي وصاية مسقة في تناول هذا النوع الأخير من الشعر - خيل إلى أنه قد تخطى مرحلة اللغة بوصفها رمزاً ، إلى مرحلة اللغة بوصفها كياناً مولداً لكل ما يمكن أن يتولد منه . وهنا يكاد يدوب الحد الفاصل بين اللغة وقائلها ، وتصبح الصور المطروحة عيادات قائمة في ذاتها ، لا دلالة على غيرها ؛ على ألا تقود اللغة صاحبها وتشكله (كما هو الحال في المصمم) ، بل تكونه ليكونها وبالعكس : تصعباً متصلاً . إذن فهذا المستوى من الشعر لا يصلح أن يكون دلاً على نفس قائله أو على رعبته أو على سماته أو على تركيبه ، لأنه مواكب لإعادة النظر في كل ذلك .

وبحال الحوار بين السيكيونولوجيا بخاصة والمستويات الآخرين بما هو شعر ، مجال واحد بكل أمل في رحلة المعرفة عبر المحدودة

وأكتفى بهذه الإشارة لموقع الشعر في هذه المقدمة ، لأحتمها بتحديد الموقع الذي كتبت منه هذه المقدمة .

١١

كتب هذه المقدمة محاولاً الالتزام بصفتين جاءتا في خطاب رئيس التحرير إلى كاتبها : « . . على مستوى الدراسة العلمية وعلى مستوى الإبداع المعنى » . غير أن المستوى الثالث الذي تحدثت من خلاله هو أساساً - وقبل - مستوى الممارسة العملية لهني . وقد تجنبت أن أستشهد بأي من هذه المستويات استشهداً مباشراً لسيبين ؛ الأول : المخرج من الحديث الشخص حتى يطلب مني ذلك تحديثاً ، والثاني : الخوف من الاعتماد على لغة القارئ غير المتخصص في مجال . غير أن اعتقد أن الإشارة إلى كيفية مروري ببعض التجارب لإبداعية التي تطورت من خلالها هو من حق القارئ ، لما قد يكون لها من دلالة متعلقة بما قدمت في هذه المقدمة . ومن ذلك :

● إن محاولتي الشعرية الأولى «مر المني» بدأت بفكرة تكاد تناقض كل ماورد في هذا المقال ؛ حيث إن نصورت - تحدياً لنفسي أساساً ، وللوصاية الملعونة الأجنبية بعد ذلك - أنني يمكنني أن أكتب علماً من أصعب المعلوم النفسية باللغة العربية شعراً . ولم أكن أحرف حينذاك الفرق بين الشعر والنظم ، إلا أن عند تنفيذ المحاولة ، وبرغم رغبتي في التعبير عن أفكار بدائتها ، وجدت التجربة تتحول حتى تخوض بي فيما لم أحسب حسابه أصلاً ، فجاء الناتج الشعري متجاوزاً التنظير السابق حتماً ، على نحو جعلني - نتيجة لنقاش من ذي صفة (١٠٠) - أكتب شرحاً لهذا الديوان الصغير ، تخطى بدوره الديوان . وتصوري الآن أن لو عايشت بعض محتواه في تجربة شعرية جديدة ، لتجاوزت الشرح بما يتطلب شرحاً جديداً ، وهكذا . لقد

بموقع المنهج النفسي في نقد مستويات الشعر المختلفة : فالشعر الذي يتناول المعاني الشائعة فيصوغها صياغة مألوفة لكن بإعادة تشكيل يظهر جمادها ويصطبغ إيقاعها ، لدرجة تسهل توصيلها إلى أصحابها ، هو شعر جيد ، لكنه أقل أهمية من ناحية إمكاناته كشمع لعلقات الوعي . ومن ثم فإن تناوله بالمنهج النفسي قد يكون تناولاً تقريرياً من نوع تناول الحياة السائدة ، ولكن من منظور يتصف بوجه خاص بجماله المتميز . وقد يصبح تطبيق نظرية نفسية بدائتها على مصر بدات

والشعر الذي يعلن رؤية صاحبه التي تخطف المألوف حتى تثيرت شكلاً ومحتوى ، فتكلمت في رسالة إيقاعية تشكيلية مركرة ، يمكن أن يحوي بين ثناياه احتراقاً حقيقياً لسابق معرفتنا عن أنفسنا ونفس صاحبه ، فيكون تفسيره النفسي إضافة حقيقية قد تغطي كل المعارف النفسية السابقة . وقد نجد هذه الإصادة في شطر بيت واحد ، وقد نجد لها في وحدة القصيدة كلها . وقد تغطي القدرة الشعرية تشكيل الرؤية إلى تكثيف الرؤى . وهنا يستطیع الشعر بما له من وظيفة تكاملية ، أن يقدم النظم والصورة والرمز الواردة من أكثر من مستوى للوعي في ذات التعبير المكتسب الحميل ، وكلها خاصة الرؤية في دينا الرؤى وتعددت مصادرها ، زلح صبه التفسير النفسي ، وتطلب الأمر زيادة إبداعية غير ملتزمة بنظرية أو فرضيات مسبقة جملة .

أما إذا كان الشعر في ذاته اقتحاماً للغة وتخليقاً في الرؤى وتخليقاً بالنظم ، فقد تخطى الأمر كل مستوى معروف للتعبير النفسي ؛ لأن مادته حينئذ لن تخضع لأي ترجمة ممكنة ، وإنما هي قد تكون قابلة للمعايشة المباشرة ، في محاولة لاستيعاب أطرفها بإعادة تشكيل وهي المتلقى ؛ الأمر الذي قد يماثل - مع العارقي - مواجهة كلام المريض للمصابي المتأثر ، مع رفض حاسم لاعتبار هذا التأثير ملا رابط ، ومن ثم التزام حتمي بتشكيل الوعي المقابل الذي يستطيع أن يفرض للعمق الموحد الذي ينبع منه هذا التأثير الظاهري والتحدى قائم في التجريبتين (المصمم وهذا المستوى من الشعر) ، والخطر قائم أيضاً منها معاً ، والفرق بين التأثيرين شديد الأهمية ؛ لأن الشاعر من هذه الطبقة لا يسمح لقارئه بتركه لمجرد أنه لم يفهمه ، بل هو يتحدى وعيه لأنه (الشاعر) تشكل مع شعره من موقف قصدي مستنول ، وعلى المتلقى أن يفامر نفس المغامرة مهما أفاقته معارفه القديمة (وما ألفت بصفة عامة) . أقول إن هذا النوع من الشعر يكاد يكون من المحال تناوله بأي تنظير مسبق ، نفسي أو غير نفسي ؛ لكن من الممكن - وكما هو الأمر في المنهج الفسيولوجي - أن يعد مادة لبحث متجعد ، يحتاج لباحث (نقد) له أوعية معرفية شاملة ؛ من عناصرها ما هو نفسي ، ولكن له - فضلاً عن ذلك - ممارسة ذاتية مباشرة ، مع تجارب موازية ومعايرة ، يتناولها بإبداع متجدد . وقد خيل

تعلمت من هذه التجربة ، وما تلاها من محاولات في الشعر والقصة والممارسة ، ما أظهر لي بعض ما أشرت إليه طوال المقدمة .

● كذلك الحال في محاولتي الروائية «المشي على الصراط» ، فقد بدأت من البداية نفسها ، حتى إنني صدرتها بعنوان خاطيء

اهوام

- (١) عز الدين إسماعيل (١٩٦٣) التفسير النفسي للأدب . القاهرة . دار المعارف ص ٢٦
- (٢) فرج أحمد فرج (١٩٨٢) التحليل النفسي والقصة القصيرة . أصول مجلد ٢ عدد ٤ ص ١٧٥ .
- (٣) سامي الدروبي (١٩٧١) علم النفس والأدب : القاهرة . دار المعارف ص ١٢٠
- (٤) تصل هذه الشهادة إلى درجة بالغة الوضوح في قول يوبج عن رؤية جيمس جويس وأظن أن جدته الشيطان وحدها هي التي تعرف كل هذا من سيكولوجية المرأة ، أما لنا فلا ... - يحيى عبد النابيم (١٩٨٢) تيار الوعي والرواية اللبنانية المعاصرة - أصول مجلد ٢ عدد ١ ص ١٥٨ مقتطفاً من موسوعة جيمس جويس - طه عموه ص (١٩٧٥) الكويت وكالة المطبوعات .
- (٥) مصطفى مروف (١٩٦٧) علم النفس الحديث - القاهرة مكتبة أنجلو المصرية الفصل الأول ص ٣ - ٢٣ .
- (٦) يحيى الرحاوي (١٩٨٠) دليل الطالب في علم النفس والطب النفسي - الجزء الأول - في علم النفس - القاهرة - دار الفكر للطباعة والنشر ، ص ١٨
- (٧) ولاب (بضم اللام) استعمالها بمعنى Synthesis ، وقد شرحت في موقع آخر أسباب تفضيل هذا اللفظ على كل البدائل (مقدمة في العلاج الجمعي : عن البحث في النفس والحيلة) القاهرة . دار الفكر للطباعة والنشر ١٩٧٨ ، ص ١١٠
- (٨) انظر إن شئت : صلاح قصوه (١٩٨٠) الموضوعية في العلوم الإنسانية - دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة .
- (٩) فرج أحمد فرج .. انظر هاشم (٢) ، ص ٣٦ ، ٢٧ وكذلك (أصول مجلد ٢ عدد ٤ ، ١٩٨٢ ص : ١٦٩ - ١٧١ .
- (١٠) مثل دراسة العقائد والنومى لأبي سواس . وسمود إليها في هذه الدراسة بقدر أكبر من التعصيل .
- (١١) جابر فميحة (١٩٨٠) منبع العقائد في التراجم الأدبية ، القاهرة مكتبة النهضة المصرية ، ص ٣١٨ ، ٣١٩
- (١٢) عز الدين إسماعيل التفسير النفسي للأدب وسبق هاشم (١) ، ص : ١٤٤ .
- (١٣) استعمال تعبير «التفسير التحليلي» يفتح الباب لخلط بين التحليل النفسي كما قال به فرويد وأنباعه ، وبين علم النفس التحليلي Analytic Psychology كما أنشأ يوبج ، والاختلاف ليس ثانوياً ، وانشقاق يوبج عن فرويد ليس تعريفاً نظرياً فرويد ، وإنما هو اختلاف نوعي يصل إلى درجة سلب نظرية فرويد ، ثم تجاوزها . كما أن استعمال هذا التعبير دون إضافة صفة «النفس» يعد لفظ التحليل قد يوحى بتعريف آخر ، والمقترح أن يكون الاسم المناسب لما قصد هنا قد هو «التفسير التحليلي النفسي»

يعلم أنها «رواية علمية» ، وكنت أقصد من ذلك أن استعمل اللغة الفنية لتسعقني في «توصيل» ما يدعى بعد أن عجزت عن التعبير عنه بلغة العلم . لكن التجربة أيضاً - تحطت هذا التصور ، وحاصرتني إلى بحر من المعارف لم أصغه في الحسبان ، وكاد الأمر يحتاج إلى «نقد نفسي» داني ، لولا غشية المسخ وغواية الاقتراح (١٠٠) .

- (١٤) محمد خليفة النورس ، عن قمحه ص ٢٢١ .
- (١٥) سمير سرخس (١٩٨١) التفسير الأسطوري في النقد الأدبي - أصول مجلد ١ عدد ٣ ص ١٠٠ .
- (١٦) نيرش Tiersch وسجند Sigmund وشتنجر Stenger .. دون أن يخصصوا شكل جنونه (في عز الدين إسماعيل . التفسير النفسي ص ١٤٤)
- (١٧) روزمر Rosner نفسه ص ١٤٤
- (١٨) برابلي ، نفسه ، ص ١٤٤ . ولم أرجع إلى الأصل Ernest Jones. Hamlet And Oedipus Doubleday And Comp. New York 1949.
- لا هنا ولا في أغلب المقطعات ، حيث إن شمول الدراسة كمقدمة اكتفت بالمعلومات على سبيل التمهيد المحدودة الواحدة لمرصها
- (١٩) نفسه ١٤٤
- (٢٠) نفسه ص ١٥٠ .
- (٢١) لكن سماع الصوت بالاشتراك مع آخرين يشترك به نفس الإدراك الحسي قد يشير إلى أن المسألة كلها لم تكن مرضاً بل معنى ، ودراسة المهلوس لا يشلوكه آخر في اضطراب إدراكه . أم الاحتمال الآخر فهو أن المسألة كلها إيهام من آخرين (يقصد أو نتيجة وهم حملي) استقبله هملت المتمطش إلى هتواء ، فعاشه كأنه الحقيقة . ولكن القابلية للاستهواء لا تنطق مع كل هذه الصلاية الخلقية ، واعتماد الوجودية اللتين تمزجها هملت - حيث إنها نصف - في العادة - الشخصية المستثيرة أو غير الناضجة ، وعدم نضج هملت الذي تكرر وصفه من أكثر من نقد لا يفي هذه الفجاجة البدائية ، وإنما هو يشير إلى معاناة إسماعيل الولادة Rebirth كما سيرد في محاولة التفسير البديلة في هذه المقدمة .
- (٢٢) ص ١٥٠
- (٢٣) نفسه ص ٢٢٣ .
- (٢٤) تكاد الظاهرة المرعبة (ومكافئاتها) مجتاهد الفسيولوجي ، ثم دورها التثريفي ، تفسر غالبية السلوك البشري ، وقد يفسر هذا الاختلاف الشاسع حول تعريف ماهو صريح بحيث يرد في المرجع الشاسع لفريلمان ورملايه :

Feedman H and Kaplan H (1967):chapter 21 By Ervin, E P 796

اكتشافاً من سترلوس Strauss أنه يكاد توجد تعريفات لصريح معقد النوصي والأعياد المتهمين بالفجاجة ١١ وسوف أعود إلى هذه الفكرة فيما بعد

- (٢٥) يحيى الرحاوي (١٩٨٢) قراء في ديستوبسكي : من علم الظلمة - الإنسان والتطور ، أكتوبر ، نوفمبر ، ديسمبر ، مجلد ٣ عدد ٤ ، ص ١٢٩ - ١٣٦

ون مازق مؤلم - فالذين علمهم الفرصة (يو جهون الجسون) لا يأخذونها (لا يهتمهم عملية توليد السيكريولوجية) ، والذين يهتمون بعملية التكوين الموصى لا يهتمون السحر الأعين - فكانت النتيجة أن تولى الأدياء النقد بعض هذه المهمة في مجاهم ويمكنناهم .

(٤٣) تعتمد أن أخلق على هذا النشاط اسم وعلم السلوك، وليس وعلم نفس السلوك ، احتراماً وحذراً في أن : حيث إن المعالين من السلوكيين يعلمونه هو علم النفس وما سواه خارج عن نطاق العلم أصلاً . ولا يمتنى هنا أن أنقل هذه القضية ، ولكن يمتنى أن يؤكد طبيعة المنظومة المعرفية ، حيث يجدد مجدها منبهها . وفي هذه الحدود ، فقد أجاب هذا العلم عن أسئلة وبطريقته ، ومبرته أنه لم يدع غير ما يستطيع ، ولم يحاول غير ما أعلن ، فكان عطفه متميز بالدقة ، واحداً بالإنشاء في حدوده .

(٤٤) مسألة موقع النقد الأدبي كعلم مسألة نكاد نثير نفس القضايا التي أثارها إشكالية علم النفس . لكن المسألة في النقد أخطر : لأن النقد عمل إبداعي ذلك / موضوعي بالضرورة : ومن هنا فهو إما يؤكد أحقية النشاط المعرفي ذي المنهج الفينومينولوجي أن يكون علمياً ، وإما أنه سينسلخ من جوهر صفاته فيتكلم لغة علمية لا تصحح له .

(٤٥) فرج أحمد فرج (١٩٨١) التحليل النفسي للأدب ، فصول ، مجلد ١ ، عدد ٢ ، ص ٢٩ .

(٤٦) مصطفى صفوان (١٩٨١) مقدمة ترجمة تفسير الأحلام لسببجيموند فرويد ، القاهرة . دار المعارف .

(٤٧) EY, H Bernard , p. and Brisset C. (1967) Manuel de psychiatrie Paris Masson.

(٤٨) يرتبط تصور هـ إي بتصورات الميثوس عالم الأعصاب هـ جلنج جاكوبس Haghling Jacobson من التركيب المبرر لكي لسبحار العصبي تشريحياً ووظيفياً ونظورياً .

(٤٩) Berne, E. (1961) Transactional Analysis in Psychotherapy. New York Grove Press Inc.

(٥٠) Imprinting ، اقرأ إذا شئت منمحا عن التحرير الذي أدخلته عن هذا المفهوم مما يتعلق بالتعلم : دليل الطالب الدكي : علم النفس (١٩٨٠) ص ١٠٠ وما بعدها .

(٥١) Information Processing (٥١)

(٥٢) انظر تفصيل الفكرة : يحيى الرخاوي : الوحدة والتعدد في الكيان البشري : (١٩٨١) الإنسان والتطور ، عدد أكتوبر ص ١٩ - ٣٣ .

(٥٣) وهذا يمثل الإشكال الصوري المتعلق بما إذا كان الكاتب يكتب نفسه ، أم يخطط لمطبعتها ، أم يسجج صروفات جديدة لها (لا شخصية) كي يمتنى إليوت : فالواقع أن ذات الكاتب هي حاصر صون ، وحسن عصب ، لتحليل هذه المطبوعات الكلامية في صروفات جديدة . كذلك فإن الأدب الذي يندرج تحت ما يسمى تيار الوعي إنما يمثل مستوى (أو أكثر) من مستويات الوعي وقد أضاف في تسجيئ مشير بجوارر عابدا - التنظيم الواحدى للطاقي المؤلف .

(٥٤) بل إنه قد ان الأوان لمراجعة تلك العمدة التي لصفت بأوديب شخصياً ، ولا بد لذلك من العودة إلى عمل سوفوكليس الأصلي ، وقد حاولت تصورات أخرى في مواقع أخرى .

(٥٥) يعتمد التعبير على فكرة الولايف بين تعدد الدورات (اليات) مع حتم السر الدائم ، في إيقاع تطوري ولافي شبه منتظم . وهذا ما صنعت في النظرية الإيقاعية التطورية Evolutionary Rhythmic Theory في دراسة في علم السيكريولوجية (١٩٧٩) ، وعناصر عتارة في الطب النفسي (١٩٨٣) لم تنشر .

(٢٦) يحيى الرخاوي (١٩٧٢) حياتنا والطب النفسي . القاهرة دار المد للثقافة ونشر ص ٣٢ - ٤٩ .

(٢٧) نفسه ص ٤٠ - ٦٤ .
(٢٨) نفسه ص ٦٥ - ٧٦ .
(٢٩) نفسه ص ٧٨ .

(٣٠) رغم أن الكاتب كان كثيراً ما يستعمل التعبيرات الجرمية والتقنية بشكل مباشر لا يصحح معه اعتبارها رمزاً .

(٣١) عمر شاهين (١٩٦٣) الأسس النفسية لشرح اللاعقول والنجمة العدد ٧٨ السنة السابعة .

(٣٢) محمد النورى (١٩٧٠) نفسية أبي نواس ، القاهرة . مكتبة الاختير (الطبعة الثانية) - وأيضاً قد أورد فميحة : (انظر هامش ١١) مزيداً من هذا الاتجاه في كتابات النورى ، انظر ص ٣٠٩ وما بعدها (عالم أطلع عليه بعد في أصله) .

(٣٣) عباس محمود العقاد (١٩٨٠) أبو نواس : الحسن بن هانئ - القاهرة دار هيئة مصر .

(٣٤) يمثل هذا العلم محوراً خاصاً في تطوري الشخصى ، وما زال هو المحور الأساسى للشور نظري في هذا العلم . وعلم النفس للطب النفسي ، وهو مشور صفوان دراسة في علم السيكريولوجي : شرح سر اللعبة حيث كتب نفس شعراً .

(٣٥) هناك من يعد مجاله هو دراسة المظاهر الشعورية للاضطرابات النفسية الأساسية بحسب الوظائف الملموسة كـ . بـ سـ رـ Jaspers ، وهناك من يقصره على ما هية الأخرى لتحليل سلوكيات (Field) ، وهناك من يخص به آلية تكوين الأخرى (المنظمة التحليلية صوما) .

(٣٦) يحيى الرخاوي (١٩٧٩) دراسة في عالم السيكريولوجي شرح سر اللعبة ، ص ١٢ .

(٣٧) نفسه ، ص ١٣ .

(٣٨) حيث يكون المذبح في الخيال هو نفس أداة إبداعه وحصل هذا الإبداع ، بما هو ، وما مثله معاً ، إذ لا يصدق على العمل الإبداعي قول أكثر مما قيل في ذات الباحث الفينومينولوجي في علم السيكريولوجي ، حيث تصبح ذاته هي الذات للسلوك ، بلحمة انعطلة معاً . وذلك أن الذات في هذه الحال لا بد أن تنظم دوراتها مع دورات مخرجها للوضوح ، بحيث تصبح حساسية التقاطها ومدى وعيها وصدق رؤيتها متفقة مع نفس القوانين التي تشهدها ، وكأنها الأداة اللافتة الناقلة بين الداخل والخارج ، حيث تعتبر الذات المدارة أداة لتقاء وتسجيل واستيعاب ونقاس حدى ، ثم هي أداة صحن وإعادة ترتيب وتعبير وإعادة تشكيل ، أي أنها أداة النقاط وقياس ومروعة غير وجودها لتقل دون القادر على الاتصال والانصال دون ذوبان أو انشقاق . انظر المرجع السابق ص ١٧ .

(٣٩) خطر يبد أن أسميه علم والسيكريولوج مفضلاً تعريب الجزء الأول من الاسم حتى لا أخطئ بينه وبين ما يمكن أن يسمى وعلم نفس الإبداع الذي يندب عنه المنهج السلوكي ، ولكني وصلت إثبات هذا الخطر في هامش دون فلت لا أنوقع الميعة بالمجسم على الاسم وما يعنى في المقام الأول هو التواصل حول المضمون .

(٤٠) أرحم الأبحر الذين يخافون الخلد ، فإن هذه الممارسة قائمة معلاً تحت أسماه عجمه ، والبيوية انتوليدية - مثلاً - تكاد تمثل نشاطاً موارياً أو مماثلاً .

(٤١) يستعمل فرويد تعبير السيكريولوجي في الحياة العامة ، وحديث حلط نتيجة لتداخل مفهوم السواء بالمرض بالصحة الماتقة .

(٤٢) المهتمون المعاصرون بعلم السيكريولوجي أغلبهم من المحللين النفسيين ، وهم لا يهتمون لأهمهم - إلا قليلاً - صلاح والحيون . لكن العطاء الأكبر في هذا العلم وما يقابله من نشاط إبداعي لا يهتم إلا مع مواجهة تجربة الحيون . وهكذا نجد أنفسنا

(٥٦) الشح تركياً = الولد للفتول الذي راد قمعه له بعد قتله ، لكنه لم يستقر إذ نتج نتيجة لهذا الكيان النقي ، الذي أثارت الأحداث في بهمة بسيطة شطة .

(٥٧) لاحظ جيمس مولوي وكورنيس ووكلاين (مجلة علم النفس - المجلد السابع - يوليو ١٩٥١ ، باب المجلات والدوريات : تلخيص مصطفى سوييف أن تفسير جونس لتردد هملت غير كاف ، وأصافاً أن عروق هملت من النمو (النصح ، الإحساس بالثبوتية ، احتلاك الأم) كان وراء هذا التردد ، ونقل النقل من العلاقة الأدبية المجردة إلى منظور عموي يعتبر خطوة نحو مزيد من الفهم . إلا أن الخوف من النمو لا يعزل المعجز عن النمو رغم كل التحيز إلى التكوّن الذاتي في المسرحية بقدر ما يعزل البصيرة بحتم النمو . فليلاً أضيف أن النمو ليس مجرد الاستقلال بالنز أو الحرب ، وإذا رأى النامي هذا المأزق ، اقترعنا من للتفسير المقترح هنا .

(٥٨) أشار رولر ماي أيضاً في تفسيره إلى أن تحريم مضاجعة المحارم وما ترتب عليها من كبت (وعقد) هو محاولة من جانب التطور لإطلاق العلاقة إلى خارج حدود الأسرة ، وكان مضاجعة المحارم هي المستوى الثاني للاستمناء للعقيم .

(٥٩) انظر أيضاً والمعدوان والإبداع لبحسب الرحاوي - الإنسان والتطور ، عدد يوليو ١٩٨٠ ص ٤٩ - ٨١ .

قد يصل التردد في بعض الحالات المرضية إلى المعجز عن أن يحسم المريض أمره ؛ هل يمد يده للسلام أو يبتئها بجوارحه فتوقف اليد في وضع وسط بين السلام واللاسلام يسمى Propt head ومن المناسب أن يذكر الغاري أن المسرحية كتبت شعراً ، وإن التركيز على تفسيرها وبالأحداث الإخبارية دون طبقات الشعر المتكاثفة الموحية قد سلطع موقف سطوحاً محلاً .

(٦٠) خشية الانزط في التأويل ، نجيب الإشارة إلى نهاية المسرحية التي تملن إفلات الملك (الحبة) من كل الأطراف المتصارعة ، ماداموا قد فشلوا في دان بتصارعوا ... الخ .

(٦١) بحسب الرحاوي (١٩٧٢) : من عالم الطفولة (قراءة في ديسرفسكي) - الإنسان والتطور ، عدد أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر ص ١٢٩ وما بعدها .

(٦٢) ما بين الأقواس في هذا المقطع إضافة لم ترد في النص ، وإنما أزم إضافتها لتوضيح المعنى .

(٦٣) ستعمل كلمة المعلومات هنا بمعناها الأوسع ، فهي لا تشير إلى المعارف العقلية للجنة بلجنة بالذاكرة فحسب ، وإنما تشير إلى كل الكيانات الكلية المنطجة في تنظيمات متعددة متكاثرة ، كما أن لهذا علاقة بنظرية فعلة المعلومات Information Processing .

(٦٤) حسن مسمى الدروب : علم النفس والأدب ، ص ٩٩ .

(٦٥) أقول بعد فهمه ... ولا نسلم - بالضرورة - بتعاصيه ؛ إذ يكاد يكون من المحال أن ينهي برجسون أن المنطجات الآتية من الخارج هي في ثالث مع مكمون الداخل مصدر تلك الشخصيات العمانية ، وأن الإبداع ليس إطلاقاً سريح من استيف ، وإنما هو إيقاظ من أهمي لإعادة تخليق الأحداث المكونة للتركيب الوليد . والتنشيط المكثف للمصرع يساعد في هذا الإيقاظ ، ثم تعتمد النتيجة على الخطوات التالية .

(٦٦) ليست مرتاحاً لهذه التسمية بصفة نهائية .

(٦٧) عباس العقاد (١٩٦٨) ابن الرومي وحياته من شعره : سيموت ، دار الكتاب العربي ، ص ١٤٩ .

(٦٨) سبق الإشارة إليه ، هاشم (٤٩) .

(٦٩) العقاد : ابن الرومي ١٥٣ .

(٧٠) السابق ، ص ١٦١ .

(٧١) وقد يكون العقاد في وسط العمر أقدر على تحمل العموص من يعد ذلك ؛ ومع ذلك فالحادثة البظرة حدثت في كثير من أعماله وتراجعه ولا يزعم أنه وهو يكتب ابن الرومي كان متأثراً بهريد (استعطب عالماً) أكثر من يوبج (صاحب المحلولة الرائدة في تجميع الأتعاب على مسيرة التردد) - إذ يبدو أن هذا الكتاب قد حلا من التأثير التدريجي أصلاً ، وإن ظل متأثراً بما هو والمعاد .

(٧٢) فحيث ترى حفيداً على ذي إسماء .

فتم ترى شكراً على حسن القصر

العقاد : ابن الرومي ص ١٦٠

(٧٣) العقاد : ابن الرومي ، ص ١٦٥ . كما أمل أكون مبالاً حين أنقص أعلام استعمال ابن الرومي للملفظ «شوب» في وصف اختلاف اليقين بالثبوت وما وجدت أمراً يرى يوق إلا وجهه شوب : أمراً ، وأندكر هذا التداخل اللازم لاستعمال لفظ «شوب» يعلق على تنازع السوالل أساساً (العقاد ابن الرومي - ص ١٦٥) .

(٧٤) منه ص ١٦٠

(٧٥) عباس العقاد (١٩٨٠) : أبو نواس ؛ احسن بين هائه ، القاهرة ، دار نهضة مصر للطبع والنشر .

(٧٦) أبو نواس : ٤٥ - ٦٣ ، ثم إن العيب وهو يمدح مريضاً بعاهه في الغد الصفاء حقاً ، ويمسك بالتحليل الحديثة ، وقرأ الأرقام ويشهد الأشعة ، لا يستطيع أن يربط مباشرة بين مظهر سلوك واحد ونقص هرمون واحد . وهذا لا يعني تأثير العاهة على الإبداع ، ولكن التأثير بأن من كمية مراجعة العاهة ونقصها وتحديد واختراقها ، وليس في أثرها المباشر في الصفات ثم في الشعر . . . مما لم يثبت أصلاً عند أبي نواس . ومقتطف واحد قد يظهر مدى خطأ التعميم . يقول العقاد ص ٦٨ «ولا يخفى أن جهاز النطق شديد العلاقة بالسمر النفسي ؛ إذ هم النفس لسانه وحجرتة كان لذلك علاقة بوظائف الحسية مدى الحياة ! لا تملق !»

(٧٧) محمد السوي : نفسية أبي نواس (١٩٧٠) الطبعة الثانية ، القاهرة مكتبة الخانجي مصر .

وقد استشهد في هذه الطبعة برأى اثنين من «الأساتذة» متخصصين في الدراسات النفسية (ص ٩) - «فكان حكمهما كليهما أنها لم يجد ما حدا على عرضي لمطابق ذلك العلم وآرائه - ولم تصل بالقد أي دراسات نفسية قد اخص بها من سألم ، كما لم ينته إلى هذه الطريقة في تفهيم الصحة بالمحكمن validity by refrocs يحتاج إلى تقييم المحكمن أصاب لا من حيث مكانتهم العلمية في مجال تخصصهم ، بل من حيث خبرتهم في هذا المجال التطبيقي الخاص

(٧٨) نفسه ص ٣١ وبعدها

(٧٩) نفسه ص ٤٤

(٨٠) نفسه ص ٥٢

(٨١) نفسه ص ١٥١ .

(٨٢) انظر من التبعة «دراسة في علم السيكونالوجي» للكتاب ، وخاصة صفحة ٩٣ كخطوة نحو الاستنباط الإيجابي ، و«صفحة ٣٦٦ كخطوة في السيرة القصصية

(٨٣) لم أحاول أن أنظر في تشبهات أبي نواس للمعمر من باب المجاز الشائع كما حاول باقدو الربيع ، لأن أرى انجاذق الشعر بحاجة ليس هو الخوهر ، بل لعله يعدنا عن المباشرة العينية الجديدة التي تلتقي في مساحة «ماء» مع بعض الصور والرموز القديمة ، دون حاجة إلى الإسراع بتحديد وحيثها الرمزية وملائمتها المحارية

(٨٤) مذكر الاسم بالإيجاليه manic-depressive مريضة ، لا يدري لماذا . ص ١٥٦

(٨٥) ذهب لدونيس إلى اعتبار أبي نواس واثق ثورة مبدعة ، كشمته بشكل عام عن قضايا أروع متلازمة ومترابطة : من محسوس

(٩٦) فضلت أن أورد هذا المخاطر في لمعان دور المثلث المحمل من حمول حطاً أو صيانة ، فالاسم الكامل رؤيه لاطء شديد العرايه على الأدب المصري ، حتى لو اخترعنا جنوده التركية وقد رحلت عن محاوله معرفة دلائل موجدت أن الرؤيه : النقطه تدخل في الإناء ليرأت (ورأت الإناء أصلحه) ، ولاط من ملحد لظ ، ولط به لظا لرمسه وه يصادف (الوسيط) ، فيلترى هل قصد بحجب محمود أن ال ذكامل (ولادة جسده مكتملة شكلاً) لم يكن معه "د" فهو لم يكن سوى "أدلة" فترتب بها أنه صديق ، بدعوى عليه أن يرميها لاندريه لأب حررت إلا يؤيد مصيلاً "د" .

(٩٧) يشهر هذا أيضاً في روايات والأجيال : مثلاً حرافيش بحب محمود وإلى درجة أقل كثيراً ثلاثه

(٩٨) العمل الصني الذي اعتبره الناقد مقابلاً لقتل العمل جيد لورست محتاج بالذات - إلى مراجعة ، فكامل لم يقتل أمه فعلاً ، ولم يكن سبباً في موتها ، حتى حين أخفها إلى ذلك الحد ، حتى لو أهدت هي بصر الألفاظ أنه يقصده بكلامه ولا يوجد أي تأكيد عديم مباشر يسمح بالربط السببي بين أي وفاة وبين أعمال سابق ، ورغم أنه رأى شائع بين العامة . ولرى أن الناقد اضطر إلى هذا ليسهل المقارنة بأورست دون حاجة إليها .

(٩٩) التصير النفسي للأدب - عز الدين إسماعيل ، ص ٢٦٩

(١٠٠) ص ٢٧٠

(١٠١) يقول إن الذي رجح برادة لأورست وأصطده حربه هو صوت الإله أثنا التي جاءت من جهة زيوس دون المرور برحم الأم ، وعلى ذلك ، فقد يكون النصج (والحكمة) هو رفض العودة إلى الرحم ، وعلى هذا فصراع كامل يبدأ من رحم أمه هو في اتجاه الحكمة (والنصج) - وهذا إقحام لأورست في كامل دون مبرر أو وجه شبه ، كما أن التقابل بين الحكمة والرحم هو دليل جديد على تنوع الاستطاني ، ونرد عليه بالقول بأن النصج لا يتم برفض العودة للرحم ، بل برحلة الداخل الخارج (إلى الرحم / بعيد عنه) بشكل مريب ومتعبر ومرجح للحطوة الأمامية قليلاً بعد كل جولة (رحله)

(١٠٢) غابت قاصداً ، لظروف هذه المقدمة ، مراجعة بعض عيات من المحاولات الأحداث ، مثل هزلة مرج أحد فرج في عهدي قصود (سبتمبر ١٩٨١ - المجلد الأول العدد الثاني) ، وعند ديسمبر ١٩٨٢ لتجد الثاني ، العدد الثاني) وهي بيان كانت أصبح إعلان بالاسرام بالتحليل النفسي ، فهي - فعلاً - أكثر تحملاً من قيوده الكلاسيكية ، وأكثر تحملاً لرؤية التناقضات المهيبة بكاسة هي سادت من أعمال ، وإن كانت تحتاج إلى حوله من جديد قد تتاح له فرصة أخرى

(١٠٣) راجع مذكراته في شأن حقد بين الرومي في هذه الدراسة

(١٠٤) انظر الفقرة الأخيرة فيما يتعلق بدجربتي الشخصية في هذا العدد

(١٠٥) المرحوم الشاعر صلاح عبد الصبور ، حين كان يفاش الديوان مذكرو في الميتمج الثاني ، وأصر على أنه شعر قبح ، فحرت أختون إسماعيل بصل الفكرة فكان لا يصدق ، فهدت كتب هذا الشرح لأب ما ذهب إليه فكان مؤلفي المرحوم المعوري الذي أشرت إليه طوال هذه المقدمة ، ورسه في علم السيكوباتولوجي - شرح سر النعيب

(١٠٦) وما زال الاحتمال قائماً ، هذا - ولم أشر إلى محمولي الثانيه غير المنشورة

جديد ، . . . وعن حدث جديد . . . وهي تجربة جديدة ، وعن لغة شعرية جديدة ، بل إن نفس الناقد جعل الخمر وسيلة هذا التلخر لا حراوق به / عدله : إنها مفتاح يفتك بالأبواب كلها . . . إنها صبيحة لوجود كل شيء . . . فهل يجوز لنا أن نترص أن هذه الخمرة من الإبداع المتعدي هي التي دعمت هؤلاء المعتاد التفسير إلى حبس أن نواس دخل تشخيصاتهم كما يعمل بعض الأطباء أحياناً مع مرضاهم (الذين قد لا يكونون مرضى بعد) أدونيس . (١٩٧٧) التلخر والمتحول : الكتاب الثاني ص ١٠٨ ، ١٠٩

(٨٦) عز الدين إسماعيل - التصير النفسي للأدب - دسر شهرزاد ، ص ١٩٠ ، ٢٠٣

(٨٧) الإدراك الصلاحي محل كالمصاحفة في أدب من ذرية يسكن الشخص المثير احصى بتأويل ذات صلاحي محقق بكر شحذ ، إقناعه وبعده وقد ذكرته قد ليس لقيته كمرص (ولاً وقعت في نيب عنه) ، وإنما بدلائله في حقائق الوعي الأعظم من حيث في التوساد الشعوري الظاهر فرصت ما يترتب عليها فعلاً حقيقياً لا يمتد سطو أو يردع بالإفدع

(٨٨) مع الاصراف بأنه «قراءة من الواقع السابق الإناء» ، إليه ، الذي لا تحكمه - تفصيلاً - نظرية مذاتها ، وإنما لا يستبعد لها من المعارف أو الموقف الشخص

(٨٩) انظر الصفحة إلى الشرواح في دراسة لعلم السيكوباتولوجي (١٩٧٩) لكتاب صفحات ١٩٣ ، ٥٢٩ ، ٧٠٠ .

(٩٠) هذا الرأي ليس بديلاً لفكرة عدم الأمان من يوم آخره يحمل حياة أخرى ، وإلى هو مستوى آخر متداخل من الرؤيه

(٩١) مثل سببها معنى عاماً يكاد يكون مؤكداً هذه الرؤيه - ولعل أقرب المعاني لا نريد إظهاره هنا ماورد حل لسان «بلو» (جيسس جيسس) بحسب عبد الدائم والطفل الرجل ، مهجد ، الرجل الطفل والرحم - رحم ؟ مهجد ؟ يتربح . . . لقد طاف مع سببها البحار (صوت) ١٩٨٢ المجلد ٢ عدد ٢ ص ١٥٨) وما نعلق الرحلة بشقيها ، وأنه نكس يستطيع الواحد أن يكون سببها فإنه لابد أن يطمش - في نهاية كل جولة - إلى رحم ينتظره فعلاً رجلاً ، رجلاً فعلاً ، يستمع نفسه لينبأ من جديد كل يوم جديد ، مثلاً هلكت شهرزاد : فطمانينة شهرزاد لرحم شهرزاد المنتظر القبل الرائي هو الذي يسمح له أن يجوب أفان المعرفة بشقيها

(٩٢) ذلك لأنه مبني على فكرة أن سمي الإنسان بنصف أساساً بمحاولته التكيف وأخلاقياً مع مجتمعه بالإعلاء والتكسلي على حساب الطلقة الجسدية الفجة . ويرحم أنتاجه في كتابة فرويد مبنية هذا التلخر في الاستطاني ، حيث يلجأ إلى اشارات جيدة إلى احتمال الولاف ، إلا أن تفسيره للنفس والحضارة بالتكسلي يؤكد الاستطاني المحدث للمعق - وقد سمي بهذا الاسم وعلم نفس الأخلاقه من جانب من تسموا به «نفس الكبيوة» ، حيث التركيز على مشكلة الوجود والملاقة بالأحر أساساً . (راجع إن شئت مقدمه في العلاج الجمعي (١٩٧٨) .

(٩٣) عز الدين إسماعيل (١٩٦٣) التصير النفسي لمرحبة باطالع الشجرة - مجلة المجلة ، فبراير ١٩٦٣ عدد ٧٤ ، ص ٤٦ - ٤٠

(٩٤) يمكن مراجعته فكرة تعدد الدوات التي سبق ذكرها في هذا المقال والمراجع مذكور هامش (٥٢) .

(٩٥) مع بعض التحاور ، حيث أظن ليس مرادفاً للشعور تخليده فصحتوى التلاشعور ، حتى عز فرويد ، أكثر شمولاً من أفي بكثير . كذلك فإن الأما العليا ليست مرادفة (هكذا) للصغير

وزارة الثقافة قطاع السري يقدم

تيسير فهمي
مساعد السري
المناد
تأليف: صفوت شعلان
إخراج: هاني الحكيم

الذباب اللزق

تأليف: نجيب سرور
إخراج: كمال الدين حسين

قوت عليا بكرك.. اللبس بعد

تأليف: محمد سلطان
إخراج: سعد أرشد

الشريفات

تأليف: أحمد عفيف
إخراج: عبد الغني زكي

سميرة أيوب
عبد الله شيمت

الونير العاشق

تأليف: فاروق جويطة
إخراج: فهمي الحكيم

كانت.. يا كانت

تأليف: يحيى زكريا
إخراج: نبيل صلاح الدين

خرج ولم يعد

تأليف: أمين بكري
إخراج: صلاح الدين
أشفاق نجات يسوي

السري المتجول

على سري المهرية

من ١٥ يناير إلى ٢٠ يناير

السري المتجول

على سري العزقة

طوال شهر يناير

سري الطبيعة

يقدم

العرض القادم

السري الحديث

على سري السلام

العرض القادم

السري الحديث

على سري السلام

قريباً

السري القومي للأندلس

على سري مرقبول

سري القافرة للعرائس

يقدم

النقد الأدبي وعلم الاجتماع مقدمة نظرية

محمد حافظ دياب

فيما يذكر بول موى ، يرتد أصل كلمة نقد إلى اللمعة الإغريقية Xpiviev وتعني حكم^(١) ، وهو نفس ما يعنيه تعريفها القاموسي في لغات أوروبا القديمة والوسطى . والباحث في اللغة الإنجليزية يجد هذه الكلمة مصطلحين : الأول هو Criticism ، ويعني النقد بمعناه الشائع ، أي الاستهجان والكشف عن الخطأ ، كما يعنى كذلك المحصن الدقيق غير المتحيز لشيء ما ، ولخصونه ، ولقيمه . أما المصطلح لثالث فهو Critique ، ويطلق على النقد (المنظم) الذي يستند إلى أسس واضحة المعالم ، ويسير في خطوات منتظمة لتتوصل إلى حكم معين ، ويتناول موضوعه تناولاً مفصلاً ، محاولاً تحليل هذا الموضوع تحليلاً يبرز خطواته الأساسية ودعائه التي يستند إليها ، وهنا يصبح النقد مفصلاً . ومن الممكن أن يقابل ذلك في اللغة العربية مصطلحان ، نطلق على كلمة Criticism مصطلح (نقد) ، ونطلق على كلمة Critique مصطلح (نقد منهجي)^(٢) .

الأعمال الأدبية التي بنقدها . وإذا كان الأدب نقد الحياة ، فالنقد هو نقد له

٤ - وتحديداً لها ، فإن الأدب ذات من حيث كونه تعبيراً عما يحسه الأدب ، أما النقد فإنه ذات وموضوعي في آن معاً . إنه ذات من حيث تأثيره ثقافته الناقد ، وهو موضوعي لأنه مرتبط بنظريات وأصول علمية

طقاً هذا ، فإنه مهما يكن الأدب فيسقى موضوع النقد وبحاله ومرماه ، بدءاً من استكشاف الأصالة الأدبية ورصد أخطاها واتجاهاتها ، ووصولاً إلى استنطاق وتوجيه إمكانيات العمل الأدبي في التعبير عن موقف حضاري أو رؤية متكاملة للحياة والوجود .

ويمكن القول إن مفهوم النقد الأدبي الحديث ينطوي على ثلاثة محاور متواشجة هي : التمييز ، والتفوييم ، والتأريخ

ورد كان النقد في تعريفه القاموسي هو من الحكم ، فإن انتقال معنى هذا المصطلح من النطاق القاموسي إلى المجال الأدبي يستلزم صفات عدة لكلمة حكم . والأدب تاريخياً أسبق من النقد ، وهو ما يعنى أن لشاعر الأول قد سبق إلى الوجود الناقد لأول . فالقياس هنا قد لا يشير جديلاً ؛ لأنه أضحى من المسلمات المتفق عليها بين النقاد أنفسهم

وعما يفرق الأدب عن النقد الأدبي ملاحظات قد يُنوه عنها بما

ين

١ - الأدب والنقد كلاهما فن

٢ - بولا وجود الأدب ما كان النقد الأدبي ، فالأصل هو العمل الأدبي ، يليه مرور المعالية النقدية التي استقلت مسيراً وشكلت ظاهرة تستحق أن تدرس بذاتها ولذاتها ، وإن كان ارتباطها بالعمل الأدبي عضوياً وحيماً .

٣ - الأدب من يتصل بالحياة ، على حين يراها النقد من خلال

وبعد التمييز دلالة العملية النقدية كلها ، إذ لا يمكن دونه
تفسير حسن لعمل الأدب أو إعطاؤه هويته ضمن منظومة
لأحاسيس الأدبية . وهو كذلك محك العملية النقدية : فلس
يكفى أن يطبق لأوصاف على عمل أدبي معين ، فعبر أن أسماه
بـ حسن أدبي أمر مفروض منه لا يحتاج إلى تحقيق^(٣)

وبمعنى التقويم بالتوصل إلى تحديد قيمة العمل الأدبي بعد إد
تكون مرحلة تمييزه قد تحققت : ومن ثم يكون سير القيمة وفق
معايير جمالية أو إيديولوجية ، أو جمالية إيديولوجية ، لا يعتبرها
نهائية ، بل يتكيف بموجب كل إنتاج أصيل جديد . ويشتمل
التقويم على وصف العمل الأدبي وتحليله والحكم عليه .

أما التاريخ Articulation فإنه حصيلة المعالجة النقدية ،
وأساسه وضع العمل في موقعه من سياق قائم أو مفترض ،
كالسباق السلافي والأدبي والمكثري والحصاري .

وقد اكتسب النقد الأدبي الحديث - عبر تطوره التاريخي - قياً
جمالية ورؤى فكرية وأساساً نظرية ومفاهيم فنية ، يمكن أن تلخص
سندب على الوجه التالي

١ - من حيث المادة : إذ شهدت الدراسات النقدية الأدبية
الحديثة تطوراً ملحوظاً في ملائمتها لظروف وطرق اهتمامها
بالأدب الشعبي بجانب الأدب (الرسمي) ، وتحملها
أبعاد الوجود ونظريات الكون والحياة ، وتوليها بالمفاهيم
العصرية ، نتيجة تطور الأجناس الأدبية بناء على رؤى
لتحديد في الرواية والقصة القصيرة والمسرحية والمقال ،
والابتكار في البناء الشعري ومضامينه ، إلى جانب
إصافات صائبة قدمها المشتغلون بعلم النفس والجمال
والاجتماع والأشروبولوجيا ، وكلها حتمت على النقد
لأدبي ريادة مادته وتجديد رؤاه .

٢ - من حيث المنهج . فقد دخل على أساليب النقد مجموعتان
مساعدتان : جاءت من جهتي معطيات العلوم والبحوث
الحديثة لتمتد للدراسات النقدية وسائل وطرقاً بحثية
مستحدثة ، ومن جهة أخرى الإحصاءات وتطبيقاتها
لتمدها بأدوات جديدة . وكان استخدام هذه الوسائل
مدهش النتائج في أحيان ، لدرجة يمكن معها القول إن
استعادة الدراسات النقدية من ماضع العلوم الأخرى ،
ومن المنكرات التقنية للعلم الحديث ، أدت إلى تنوع
مشاهدها وتعقدها ، ومن ثم تطورها نحو أساليب
حديثة

٣ - من حيث الاتجاه ، حيث أصبحت الدراسات النقدية
الحديثة تحاول الإفادة من منابع الفكر والفلسفة ، بواسطة
الاهتمام بالعوامل والتبيلات الاجتماعية والنفسية
والأشروبولوجية ، والاستنصار بتقاليد جماعاتها الأدبية
وكانت أولى الخطوات عندما مارس النقاد تطعيم النقد

بالفلسفة ، وبتيقحه بعلم الجمال ، وتزويده بنتائج علوم
اللغة وفلسفة التاريخ وتعلوه الإنسانية وعرفه لعمنية ،
وإن همه البعض قد أصر ، «حشية أن يحور التقدير
دقة الحكم وثوبه . فتصحي عنه مصطلحات ثابت لا
يعبر»^(٤)

وهكذا تمكن القرون بـ الدراسات النقدية الحديثة سمعت
مرحلة من نشته والأرصاد لم تعد تعتمد على الانطباع كي كان
سائداً في كثير من دراسات نقدية القديمة . وبرغم هذا ، ما
زال هناك في وقت حاضر من هراوج بين عدية نقد الأدب
وعبته ، أو بين معياريته ووصفيته ، نتيجة ما يبدو في بعض
الأحيان من تقصر في الاتفاق بين نتائجها وملاحظات^(٥)

النقد الأدبي الاجتماعي خلفية فكرية

وفي تراث النقد الأدبي ، ثمة حقيقة يمكن استقراءها ،
تتلخص في تنوع هذا التراث بين نظرتين هما : الشعور بالمسؤولية
الاجتماعية ، والإحساس بالمسألة الفنية . في أحيان كانت
تغلب المسؤولية الاجتماعية ، وفي أحيان أخرى يبرز تسط
النفس . لكن هذا الطرح الساذج للمسألة قد أسهم في تزييف
حدودها ومعالمها ، فليس ثمة مثل هذا التعارض القائم على
المغالاة في التبسيط . ذلك أن المسؤولية الاجتماعية لا يمكن أن
تعني تجاوز الفكرة الفائلة بأن الترويج لأشكال هسطة ، أو
التعاضد أساساً عن موضوع الأشكال ، إنما يعني في الحساب
الأخير ، الإساءة إلى المسؤولية الاجتماعية ذاتها .

وقد لا يكون من الملائم في هذا الصدد ، تتبع تطور (الصيغة)
الاجتماعية في التراث النقدي تبعاً تاريخياً منذ نشأته حتى الآن ،
وبلوجه تلك الدرجة من المعرفة في إطار علم لاجتماع . ومع
ذلك فمن المفيد الإشارة العامة لأهم المراحل التي قطعها . .
بداعة ، فإن المحاولات الحثيثة للنقد الأدبي الاجتماعي قد
ظهرت مع المفهوم الأفلاطوني الشهير والمحاكاة Mimesis ،
التي نفاه عنها أرسطو بعلمته المعروفة : «إن شعر الملاحم وشعر
التراجيديا ، وكذلك الكوميديا والشعر الدورامي ، وإلى حد
كبير أيضا النعج في التاني واللعب بالفيشار . . كل هذا بوجه عام
أنواع من محاكاة الواقع»^(٦)

بعدها بدأت تنامي محاولات التعرف على طبيعة العلاقة بين
الأعمال الأدبية وتأثيرات الوسط الاجتماعي عليها ، أظهرها
محاولة المفكر الإيطالي جان بابست فيكو Jean-Baptiste
Vico (١٦٦٨-١٧٤٤) في معرض حديثه عن علم جديد يدرس
الطبيعة المشتركة للأمم ، حيث حرص لأهمية الأدب في
الخصارات ، مركزاً على دور الشعر في الحضرة القديمة ،
والعلاقة بين الملاحم البطولية والمجتمعات العشائرية في هذه
الحضارة ، مشيراً إلى أن : «المجتمع لا يقدم ببساطة مسرحيات

عن عناصر محددة قد يكشف العلماء عن أسرارها . وهكذا صرح الناقد ألا يسأل عن خلاصات جاهزة تتصل بعمل أدبي معين ، وإنما يحاول تحرى الرؤية التي تتميز به . ومن هنا يصبح سعيه للسلار الشخصي والاجتماعي والعسي للمبدع غير ذي موضوع . خاصة إذا ما تم بعزل عن عالمه الفني . ووجه هبوليت تين (H. Taine) (١٨٢٨-١٨٩٣) تلميذ سانت بيك ، الذي حوّل طريقة أسناده إلى نوع من ختمية احصرية عن نجومه تنصف به القوانين الطبيعية ، فإن كانت انطبعة لا تعرف الخصائص ولا القوانين العردية ، وإنما تشد انتعرف عن اسباب العامة ، فكذلك ينبغي أن يكون قوانين الأدب . قوانين تنمو على الختمية

وقد اختلف تين من تاريخ الأدب الإنجليزي مبداً سخته . بهدف الوصول إلى قوانين عامة ، من مطلق أن : «العمل لا يدر بتحدد بواسطة جملة من العوامل تمثل اأخالة العقلية العامة والظروف المحيطة»^(١٠) . وقد بدأ واصحاً من تطبيقه لفرصته هذه ومناقشته العقلية لها أنه يعزو أهمية خاصة إلى الوسط الاجتماعي أو البيئة التي تخلق الحالة العقلية اللازمة للإبداع الأدبي .

وقد حاول تين تفسير هذه الحالة العقلية من خلال نصيب معادلة تحليلية قوامها مؤثرات ثلاثة هي : الجنس ، وبيئة ، والعصر ، تؤثر في الأعمال الأدبية .

ويشمل مصطلح الجنس مجموعة من الأفكار عن مورثة الأرض والمناخ ، ونصم البيئة العوامل الاجتماعية والاقتصادية والثقافية ، في حين يركز العصر الانتباه على جوانب الاستقرار والتعبير في الحضارة .

لقد كان تين من أوائل النقاد الذين تناولوا العلاقات بين الفنان ومجتمعه ، وبينه وبين أقرانه ، والطرق التي يؤثر بها الجمهور في الحسيلة الإبداعية للفنان . وكان اتجاهه هذا تعبيراً عن الرغبة في عبادة تخلف مذهب العلوم الإنسانية بخصاص مناهج العلوم الطبيعية . ويصف هاري ليفين H. Levin تأثير تين على التعبير الاجتماعي للأدب بقوله : «إن كتاب تين (تاريخ الأدب الإنجليزي-١٨٧١) يتخلص دفعة واحدة من المنكرة الحاطة التي ترى أن الأعمال الأدبية تخرح إلى الوجود كمن تتساقط اليازك من السماء . وقد يمكن بعد هذا إعصال الأساس الاجتماعي للفن ، ولكن يصح من الصعب إنكاره»^(١١) .

ويرعم ذلك ، يمكن القول بأن آراء تين حول تأثير بيئة العمل كانعكاس مباشر للواقع ، تبدلنا اليوم تبسيطة وقد تجاوزت الزمن ، وتظهر «كأنها خارجة من معمل» . وعبر هذا الخط بعده ، قدم برونتير Bruntiere (١٨٤٩-١٩٠٦) محاولة تقويم على نظرية التشوء والارتقاء ، بدراسة تطور الأسواع الأدبية في تأثيرها بعوامل البيئة والعصر والوراثة الاجتماعية للكاتب^(١٢)

وأشعراً وروايات ، لكنه يسمى أدبا وأدباء يستخلصون أعمالهم ومهاراتهم الفنية ونظرياتهم منه»^(١٣) . ويعدده ، أكدت مدام دوستانال Mme de Staël (١٧٦٦-١٨١٧) أن أدب أي مجتمع يجب أن يتسجم مع المعتقدات السياسية السائدة فيه . وكانت ترى أن الروح الجمهورية الصاعدة في السياسة الفرنسية يجب أن تعكس في الأدب بتقديم شخصيات المواطنين (الصغار) في أعمال حادة - كالتراجيديا - بدلاً من قصورها على الكوميديا . كما راب أن الأدب يجب أن يصور التعبيرات المهمة في العظم لاجتماعي ، خصوصاً تلك التعبيرات التي تدل على الحركة نحو أهداف الحرية والعدالة . ورأت في كتابها «في الأدب من حيث علاقته بالعظم الاجتماعية» De La Littérature Considérée Dans Ses Rapports Avec Les Institutions Sociales (١٨٠٠) ضرورة فهم الأدب الأجنبية عبر حليتها الاجتماعية والثقافية والإيكولوجية ، لتطبق بعد ذلك فكرتها هذه في كتابها التالي «عن ألمانيا» De L'Allemagne (١٨١٠) ، متناوبة الفارق الجوهري بين الشخصية الفرنسية الشغوفة بالحوار في «صالونات» ، والشخصية الألمانية المعنفة في التثرد والعقلانية ، مستعينة بمفاهيم عصر مونتسكيو Montesquieu (١٦٨٩-١٧٥٥) ، وبعض آراء معاصرها الألماني هيردر Herder (١٧٤٤-١٨٠٣) ، التي تؤثر بشانير لعوامل الإيكولوجية على الرؤى الأدبية^(١٤) .

ولقد كان لتصور العلوم الطبيعية صدهاء في الفلسفة الوصية Positivism عند أوجست كونت A. Comte (١٧٩٨-١٨٥٧) وهو ما حدا ببعض النقاد إلى أن يضموا للأدب قوانين تحاكي قوانين العلوم الطبيعية في دقتها . فالناقد لا ينبغي أن يكون أدبياً محسب ، بل هو أديب وعالم معاً . . عالم طبيعي يبحث في الأدب بحثاً طبيعياً على نحو ما يعمل علماء الدراسات التحريية . وقد تصدى للنهوض بهذه المهمة سانت بيك Saint Boeuf (١٨٠٤-١٨٦٩) ، فدعا لدراسة الأدباء من حيث خصائصهم الجسمية وحياتهم المادية والعقلية والخلقية والمعنوية ، وأذواقهم ومبادئهم وأرائهم ، ثم تسميتهم في (فصائل) يرتبط كل منها بملامح مشتركة ، وبهذا أصبح النقد الأدبي عند سانت بيك أقرب إلى التاريخ الطبيعي للأدب^(١٥) .

والواقع أن هذا الاتجاه يغفل مسألة أساسية في النقد هي التأويل ، ذلك أنه كلما كان العمل الأدبي عطيماً كان قابلاً لتأويل . ومن ثم فإن هدف هذا العمل الأدبي يظل خاضعاً لبدع والحدب على خارطة النقد .

إن الأدب ظاهرة فية وليس ظاهرة طبيعية . والمعارض بين لصاهرتين واضح جل . الظاهرة الفية تغفل أغنى من عشرات التفسيرات ، وتصل مديدة المعاني ، لا تمنح نفسها لتأويل واحد يمكن احتوائه بقسود ريدصي باجر . أما الظاهرة الطبيعية فهي مادة للملاحظة ، يمكن اكتشاف قوانينها والقول بيقين إنها تطوى

والعلماء إشراف أصحاب المكتبات ، وهبوط أسعار الكتب ، إضافة إلى أن أعمال هؤلاء الروائيين الثلاثة تقع في مركز اهتمامات أفراد هذا الجمهور الجديد من الطبقة الوسطى البنية . وهناك ، « بوصفهم أعضاء في بورجوازية لندن ، بمن لم يكن لهم إلا الرجوع إلى قواعدهم الخاصة من حيث الشكل والمضمون ، ليكونوا على ثقة من أن كتاباتهم ستبعث السرور في جمهور عريض . . . وليس المهم أن ديفو أو ريتشاردسون قد لبى رغبات جمهورهم الجديد ، بل الأهم أنهم كانوا قادرين على التعبير عن رغباته من الداخل »^(١٥)

عبر هذا الطواف المتعجل بخريجه النقد الاجتماعي ، فإنه لا يمكن الادعاء بقدرته على تأسيس منهج متكامل له . هناك فقط بعض الأعمال التي استطاعت - إلى هذا الحد أو ذاك - أن تقترح أساليب وطرقاً جديدة . ذلك أن الإطار المرجعي frame of reference الذي اعتمد عليه هذا النقد يكاد في أغلبه يعتمد على نظرية الانعكاس Reflection Theory التي أصبحت بمثابة اتجاه عريض لدى عدد من النقاد ، يؤكد دور الأدب في تصوير الحياة الاجتماعية ، ويعد الأدب سجلاً للتجربة الاجتماعية .

وهكذا يمكن القول إن هذه المحاولات النقدية قد كابدت موضوع العلاقة بين الأدب والمجتمع ، وتماوتت إجاباتها ، لكن لم تنكر هذه العلاقة التشابكية ، وهو ما يحاول النقد السوسيولوجي المعتمد على مفاهيم علم الاجتماع ومطرياته ومناهجه .

نحو نقد سوسيولوجي :

وعلى الرغم مما يبدو من غمائر الاتجاهات النقدية الاجتماعية في دراستها للعلاقة بين الأدب والمجتمع ، وعدم استطاعتها استكناه طبيعة هذه العلاقات ، فإنها بلا ريب قد أدت خدمة طيبة ، وإن لم تعط إمكانية رصد كفاية للأسس الاجتماعية للأدب . من هنا ، فإن الحاجة بدت أوفى إلى اتخاذ مدخل أكثر تكاملاً عبر الأطر المعرفية والمهنية لعلم الاجتماع ، وهو ما يدعو إلى التفرقة بين مفهوم « النقد الاجتماعي » Social Criticism والنقد السوسيولوجي Sociological Criticism^(١٦) .

وثمة اعتبارات جديدة استدعت هذه الحاجة هي

١ - أن تعقد العلاقة بين الأدب والمجتمع ، تدعو إلى ضرورة وضع مفاهيم تعبر عن نظرة أكثر تكاملاً إلى هذه العلاقة ، كي تعطىها سطناً وقدرة نظرية

٢ - أن الفهم الأعرق والأشمل لهذه العلاقة لا يمكن أن يتحقق إلا في ضوء دراسة ارتباطاتها لمداخلة ، وليس كمجرد عملية تكاملية تسد نقصاً يشوب النقد الاجتماعي لو تعدل من مستخلصاته .

وثمة باحث فرنسي آخر هو ألكسندر بلجام A. Beljame ، واصل البحث عام ١٨٨١ بدعوة علماء الاجتماع إلى الاهتمام بدراسة العلاقات بين المؤلف والجمهور ، وذلك في كتابه « الجمهور ، لأدبه » ، بحثاً خلال القرن الثامن عشر Le Pub-lic Et Les Hommes De Lettres En Angleterre Au 18^e Siècle . وبدءاً من القرن العشرين ، تنامت دراسة العلاقة بين الأعمال الأدبية وتأثيراتها الاجتماعية ، في النهج الذي احتفظته المدارس الشكلية والمروية والوجودية والسائية ، مروراً بالمدرسة الإجماعية Unanimisme الفرنسية ، التي حاولت في عام ١٩٠٨ أن تفسر الأعمال الأدبية من خلال تنوع مواطنيها ، وسطاعات الحماهير ، وروادها رومان ، ودو هاميل ، وفيسرك ، إضافة إلى إسهامات ليز ستيفن L. Stephen ، وبفيش شوكنج L. Schücking ، وولتر إيش W. Eibsch ، وهيربرت سكولدر H. Schotlder ، وولتر شيرمر W. Schurmer ، وجورج كيرشتين G. Kefenstein ، وغيرهم .

وفي الولايات المتحدة ، تطور النقد الأدبي الاجتماعي تبعاً لظروف الاجتماعية أكثر مما تطور في أي موطن آخر ، حيث أبدى عدد من النقاد - يقف كالفرس Calverton - لا في طبعيتهم - بعد الحرب العالمية الأولى اهتماماً كبيراً بالروائيين الواقعيين من أمثال دوس باسوس D. Passos ، وجون ستاينبيك J. Steinbeck ، وإن بدا بقدهم التزاماً تاريخياً أكثر من جهداً نقدياً حقيقياً ، وتأسست في عام ١٩٣٤ مجلة «المرجع » Review Partisan التي قدر ما لا تعيش على هذا المطلق السياسي أبعد من عام ١٩٣٦

وتلت بعد ذلك أعمال روي بيرس R. Peirce في كتابه «المذهب التاريخي مرة أخرى» Historicism Once More كمنحولة نقدية تسعى إلى دراسة الأعمال الأدبية من حيث بعدها التاريخي والاجتماعي . وقدم إيان وات I. Watt كتابه «صعود الرواية » The Rise Of The Novel ، مفسحاً فيه لمعالجة الأدب بمعالجة اجتماعية ، عن طريق دراسة الأدب الإنجليزي في القرن الثامن عشر ، عبر مؤلفات ديفو Defoe وريتشاردسون Richard-son ، وفيلدنج Fielding ، ملاحظاً أن هؤلاء الروائيين الثلاثة يتسهبون إلى جمل واحد ، وهو ما عده أمراً لا يمكن أن يكون محل صدقة ، ومقرراً أن الجنس الأدبي الذي قدموه (الرواية) لم يتم في معزل عن ظروف أدبية وفكرية واجتماعية ملائمة . ولاحظ كذلك ظاهرة بدت له أكثر أهمية ، مفادها : «أن واقعية الرواية لا تتركز في عاملها التخيل ، بل كذلك في الطريقة المتبعة لمرصه»^(١٧)

وهكذا نلمس أن المحاولة التي قام بها وات كانت تستهدف الكشف عن «الموقف الواقعي» ، وأنه لم تعوزه الإشلة إلى أن نجاح هذا الجنس الأدبي الجديد قد صاحبه ظهور جمهور جديد من القراء اتسعت دائرته ، نتيجة إنشاء المكتبات المتجولة .

وكما يقول لينهارت : «لقد افترق المتقدمون الذين مهدوا لعلم اجتماع الأدب إلى طريقة ، أكثر من افتقارهم إلى نظرية في الوعي ، تكاد تكون - من حيث الوجهة التي نظر بها إليها على الأقل - بديهية وواضحة . ذلك أنهم لم يعرفوا كيف يتعاملون فكرتهم في قراءة النصوص قراءة دقيقة ؛ ولد دون نفاذ تفرد التي أملت عليها إمكاناتهم ظلت بعيدة ومكلفة . ومع ذلك يمكن القول إن الافتقار إلى الدقة في الطريقة ، لم يمنع دراساتهم أن تكون مثمرة ، برغم مراوحة آرائهم بين العموم والتعميم ، اللذين يحولان دون ظهور هذا النوع الأساسي»^(١٨) .

وحق الآن يمكن ملاحظة أن النقد السوسولوجي قد ارتبط بفروض ثلاثة رئيسية هي :

- الأول ، أن الأدب يعكس المجتمع والثقافة السائدة فيه
- والثاني ، أن الأدب يعمل كوسيلة من وسائل الضغط الاجتماعي في المجتمع
- والثالث ، أن الأدب كوسيلة إعلامية يرتبط بالرأي العام ، ويؤثر في الاتجاهات الاجتماعية والقيم ، وفي سلوك الأفراد والجماعات^(١٩) .

وأما كانت هذه الفروض Hypothesis التي ما زالت حتى الآن مجرد فروض أكثر منها حقائق أو نظريات ، فهي تشمل فكرة أساسية مؤداها أن للأدب وظيفة اجتماعية Social Function ، ذات زوايا مختلفة وأبعاد متعددة .

ومن الملحوظ أن محاولات النقد السوسولوجي تكاد تنصب معظمها على الرواية دون بقية الأجناس الأدبية الأخرى ، على أساس أن الرواية من أكثر الأجناس الأدبية اهتماماً بتصوير الإنسان في علاقته بالمجتمع . وعلى ما يرى فليبي سولرز Ph.Solers فإن : «الرواية هي الشكل الذي به يحاطب مجتمع ما نفسه ، وهي الطريقة التي يجيب بها الفرد ليكون مقبولا في مجتمعه . ولذا فمن المهم جداً أن تتمتع الرواية بجميع المستويات : الطبيعي منها والواقعي والتمثيلي والخيالي والأخلاقي والنفس وما دون النفس والشاعري والخيالي والسياسي والتجريبي»^(٢٠) . وهو ما حدا بلويرباخ إلى القول بأنه : «من الطبيعي أن يكون الشكل الواسع والمرن للرواية الثرية هو الذي يفرض نفسه دوماً أكثر من سواه ، كي يعيد في آن واحد تركيب عدد كبير من عناصر شتى»^(٢١) ؛ وهو ما يسوغ للمدخل السوسولوجي أن يكون أقرب المناهج النقدية إلى طبيعة الرواية .

ومما عدا دراسات الناقد السوفييتي المعاصر يوري لوتمان Y Lotman البسيطة للشعر^(٢٢) ، فلا النقد الاجتماعي ولا السوسولوجي استطاعا أن يقتربا اقتراباً متكافئاً من هذا الجنس الأدبي .

٢ - أنه من الأوجب إعناء النقد الاجتماعي بمفاهيم علم الاجتماع ونظرياته ومناهجه ، من كون أن هذا العلم يقدم وجهة نظر علمية لدراسة الديناميات الاجتماعية للظاهرة الأدبية ، عبر الاتجاهات العامة لمناهج بحثه ، وأساليبه ووسائله الفنية ، ومفاهيمه وأطره النظرية . التي ثبت إمكان نجاحها في دراسة موضوعاتها ، وإن شابها - ولم يزل - شيء من الجدل والقصور .

قد يقال هنا إن المقصود هو - أولاً وقبل كل شيء - دراسة أدبية . وكما يرى جاك لينهارت Leenhardt. لعين : وهذا لا يمنع قط معالجتها لموضوعها بمظاهر علم الاجتماع . وينبغي ، من ناحية أخرى ، الاعتراف بأنه إذا كان دارسو الأدب يجهلون الاستعانة من إمكانات علم الاجتماع ، فإن علماء الاجتماع بدورهم كان لابد لهم من أن يحفظوا على أنفسهم - لفترة طويلة أيضاً - الاهتمام بالأدب اهتماماً جدياً^(٢٣) . يؤكد هذا ، أن النقد الأدبي في معاناته وقصور تحليله عن الإحاطة بالواقعة الأدبية ومعالجة معطياتها والبحث في جمالياتها ، وفي الوقت الذي ينحرف فيه نحو التخصص ، فإنه من الطبيعي أن يتطوع إلى أنماط أخرى للتفسير والتحليل مستوحاة من علم الاجتماع ؛ وهو ما قد يؤدي إلى إغناء متبادل^(٢٤) ونمط مشترك وفعل لمشكلات عدة .

وينبغي الإقرار بأن هذا النقد السوسولوجي يلاقي - ولم يزل - بعض التحفظات التي شاركت في خلفها مجموعة من العوامل ؛ منها :

- ١ - سوء الفهم الشائع لمفهوم علم الاجتماع ، وما يجب أن تتضمنه الدراسات السوسولوجية .
- ٢ - القصور ابدئي من ناحية علم الاجتماع الوصفي Descriptive Sociology دراسة النظم النوعية في المجتمع ، مثل اللغة والأدب وغيرها .
- ٣ - الشعور السائد بأنه لا يوجد سوى القليل في علم الاجتماع مما يمكن أن يقال في موضوع النقد السوسولوجي .
- ٤ - التصور (الخاطئ) بابتعاد مجال النقد الأدبي عن الأطر المعرفية والمهنية لعلم الاجتماع ، من منطلق أن علماء الاجتماع أنفسهم أقرب إلى حصر أنشطتهم في حدود الوصف وليس التقويم .
- ٥ - أن النقد السوسولوجي باستغراقه في البحث عن المرجع الاجتماعي للأثر الأدبي ، ومتوسله المقارنة مع كتابات ووقائع اجتماعية أخرى ، قد ينساق في مجازفة يجد نفسه فيها مبعثراً على محيط هامشي يحتل فيه ما هو أدبي مع ظهور من طبيعة أخرى ، أو ينزع إلى خطر الانحياز في نقد داخل ، زينه الرجوع إلى ما هو اجتماعي .

وشقة بيلاط فردريك الثاني ملك بروسيا . هي تجلده ، تبرز معارضة ليسج لهذا البلاط ، وتفسر الأسطورة وكأنها تريف الموعى ، وبناء فوقى إيديولوجى لمواقف اقتصادية وسياسية ، وتحالف البورجوازية الألمانية مع الدولة البروسية خلال القرن التاسع عشر ، وإرادتها : «التوفيق بين واقعها الحاضر وماضيها المثالي ، جعلها عهد فردريك هو عهد الثقافة الكلاسيكية»^(٢٥) .

٢ - أما الرائد الثانى ، فيتمثل فى محاولات السوسيولوجية التي قدمها عدد من علماء الاجتماع الألمان مثل جورج زيمل G.Simmel (١٨٥٧-١٩١٨) ، وماكس فيبر M.Weber (١٨٦٤-١٩٢٠) ، وكارل مانهايم K.Manheim (١٨٩١-١٩٤٧) ، حيث قدم زيمل تصنيفاً للعلاقات والممارسات الاجتماعية فى المجتمع وفى العمل الدراسى ، وحدد فيرتباين الأساقف انقياسه فى الإبداعات الأدبية ، وفهمها سوسيولوجيا ، وتصنيفها إلى أنماط مثالية Ideal Types . واستفاد مانهايم من صدفاته للوكاتش فى إيصال العلاقات الوظيفية بين الظواهر المعرفية - ومن صحتها الأدب - والإطارات الاجتماعية ، وإن لم يقدم بدراسات واقعية ملموسة شبيهة بما قام به لوكاتش .

٣ - والرائد الثالث تمثله مدرسة فرانكفورت ، التي قدمت عدداً من الأبحاث فى النقد التاريخي والاجتماعي والجسماني ، عبر أعمال أدورنو W.Adorno (١٩٠٣-١٩٦٩) ، وهوركايمر M.Horkheimer ، وولستر بنيسامى W.Benjamin (١٨٩٢-١٩٤٠) ، التي قدر لها أن تطور النقد السوسيولوجي بعد الحرب العالمية الثانية

على هذا الموالب بدأ النقد السوسيولوجي فى ألمانيا يتسع ليشمل الظروف المادية التي تطورت عبرها الأعمال الأدبية وأثرت فى جمهورها . ومن ثم اتجهت بعض أبحاثه إلى دراسة الجماهير وأذواقها ، كما يتضح فى أعمال ليفي شرقيج L.Schucking ، وإريك أوريباخ E.Auerbach ، وإريست كورتيس E.Curtius ، وكولر E.Köhler ، وبرتولت بريشت B Brecht ، وأرنولد هيرش A.Hirsch ، وتوماس هول T.Hobbes وغيرهم ، لدرجة يمكن معها القول إن النقد السوسيولوجي فى ألمانيا قد تسلح - بسبب الإرث الفلسفي والسوسيولوجي الذي نقله - بأكثر المفاهيم والأساليب المنهجية فعالية ، فكان لذلك أثره فى تقدمه .

أما فى فرنسا ، فقد قدمت أعمال جويو J.Guyow ، ولانسون G.Lanson ، وفير L.Febvre ، وهانيف كس Halbwachs ، وبنيسش P.Bénichou ، وجيرفشت G.Gurvitch ، وجولدمان L.Goldmann ، وزيرافا M.Zeraffa ، ودوماردييه J.Damazedier ، ودوفيسو

صحيح أن الشعر - كسائر الأجاس الأخرى - يمتلك فى تصاعبه تجليات اجتماعية ، لكنها تجليات قد تتخطى عصرها بى تستصعبه من روح خفائى والنقاد عبرها إلى أفق وعلاقات حديثة ، وكفى تدغم فى جانبها الشكلي (الإيقاع - الصورة - رمز ... الخ) ، وهو جانب يبدو عقبة فى طريق النقد السوسيولوجي ، إضافة إلى جانبه الفكري . ذلك أن : «الشعر يوحد حين يتحد التاريخ والفلسفة والدين والسياسة فى مكون Component تحيى»^(٢٦)

على أية حال ، منزعج من أثر المدرسة النقدية السوسيولوجية للأدب حديث العهد . ويترجم من أن مجراتها ما زالت متوصعة ، دون ثمة مبررين أساسيين يعطيان لعلم الاجتماع وحاجة فى هذه الدراسات ، هما :

١ - أن السق الأدب هو بمعنى آخر صياغة تعبيرية سوسيولوجية لعلاقات الاجتماعية المتفاعلة والمتداخلة .

٢ - أن العلاقة بين الوقائع الأدبية والظواهر الاجتماعية ليست علاقة شكلية ، بل تتجاوز ذلك إلى المصامين المعرفية .

ولعل استعراضا لتاريخ النقد السوسيولوجي - ومحدداته - ومدخله النظرية ، يمكن أن يتكامل بتعميق رؤى بتأله ...

أولاً نظرة تاريخية

وهنا يمكن القول إن الصدارة فى النقد السوسيولوجي - تعزى إلى الكتابات الألمانية التي نسق فكرتها من رواد ثلاثة هي :

١ - الرائد الأول ، الذي اتخذ من المادية التاريخية متطقاً له عبر مقاربات ماركس K.Marx (١٨١٨-١٨٨٣) (وبعد مرنج F.Mehring الذي ألزم نفسه بإدراج الإبداع الأدبي فى الصيرورة الاجتماعية والتاريخية ، حيث لا تفكر أعمال الإنسان بمعزل عن الصراع الطبقي والبناء التثقي الاقتصادي ، وحيث الصلة بين المجتمع من جهة ، والإيديولوجيا والمعرفة والفن والأدب من جهة أخرى ، تقوم على النمط الجدلي ، وينبغى أن تحلل على هذا النحو .

ويبدو الموقف الماركسي القدي جلياً فى أعمال مرنج ، الذي يحدد مفهومه من العلاقات بين الأمية الاجتماعية والإبداعات لأدبية من منطق أن «الإرث الإيديولوجي يعد كذلك عاملاً مؤثراً ، وهو ما تنكره فقط المادية التاريخية . ولكنه لا يؤثر إلا تأثير شمس أو لظفر أو الريح على شجرة جذورها فى أرض صلبة ، هي أرض الظروف المادية ، وتغط الإنتاج الاقتصادي ، وبنائة الاجتماعية»^(٢٧)

طبقاً لهذا ، حرص مرنج فى كتابه «أسطورة ليسج» على هدم لأسطورة التي تذهب إلى أن ليسج Lessing كان على علاقة

فيها نظريات جولدمان ولوكاتش ، وطالب كيتروتش V.Kantrovich ، بلوتباط النقد الأدبي بمفاهيم علم الاجتماع وتمت مناقشة وتعميق اتجاه الواقعية الاشتراكية في المؤتمر الأول لاتحاد الكتاب السوفيت الذي عقد في نوفمبر ١٩٦٦ (٢٨)

وفي الولايات المتحدة ، فبرغم الملاحظات الكثيرة عن الأدب في تراث علم الاجتماع الأمريكي ، وهو تراث غني ، فإن نقى مجرد ملاحظات ، لا تعوض بأية حال النقص الكبير في هذا المجال ، وهو ما عبر عنه الناقد الأمريكي نيولوفنتال L.Loventhal بقوله : «إنه لا يوجد حتى اليوم في الولايات المتحدة أية عهسة كاملة وميسورة في علم اجتماع الأدب» (٢٩)

في إطار هذه الملاحظات ، قدم لوفنتال في كتابه «الأدب وصورة الإنسان» Literature And The Image Of Man ١٩٦٦ محاولته لدراسة الأدب بوصفه نوعاً من الوثائق التي تفيد في دراسة البناء الاجتماعي والتغير الثقافي ، وذلك عبر استعراضه لمحتلرات من الروايات والمسرحيات التي ألفها سرفانتس Cervantes ، وشكسبير Shakespeare ، وموليير Molière . والفصية الرئيسية عند أن الكتاب المبدعين يصورون بشكل مقع - ومن خلال اختيارهم غير الشعوري غالباً للحكة الروائية ، ورسم الشخصيات ، وتصوير البيئة ، وتأكيد القيم - علاقة الإنسان بمجتمعه وعصره (٣٠) . كذلك قدم رينه ويليك R.Wellek وأوستن وارن A.Warren كتابهما المهم ونظرية الأدب Theory Of Literature ، ونصداً فيه بالنقد لأراء تبين وبعض النقاد السوفيت كجسريب Grib وسمرنوف Smirnov ، لكنها لم يتناولوا قصداً جوهرية ، أو يقدموا إطاراً نظرياً للنقد السوسولوجي ، واكتفوا في هذا الصدد بإيراد هموميات من مثل : «إن علم اجتماع المعرفة Sociology Of Knowledge يسعف في تتبع تطور الأفكار ، إذ يوضح كيف يمكن للأدب التأثير في المجتمع» (٣١) . وتتابعت بعد ذلك محاولات بيرك K.Burke ، وبول رمزي P.Ramsay ، وبتريم سوروكين P.Sorokin (٣٢) .

ثانياً : فروض أساسية :

ولو شتتا استعراض المحدثات الأساسية التي قدم عليها النقد السوسولوجي ، لوجدناها تتحدد فيما يلي :

١ - التعامل مع الأدب بوصفه نظاماً اجتماعياً Social Institution ، حسب ما أطلق عليه الناقد الفرنسي جاك دوبروا J.Dubois ، وأقر به هاري ليفين H.Levin (٣٣) .

وقد يمكن القول إن هذه الفكرة جاءت رداً على ما نادى به الباثيون من أن الأدب نسق تعبيرى قائم بداته وله قوانينه الخاصة ، وإن كان هناك من يرى أن فكرة الباثيين تنطوي على فتح الباب أمام استقصاء ملامح وقوانين هذا النسق من منظور كونه نظاماً اجتماعياً كبقية النظم الاجتماعية الأخرى في

J DuVignaud ، وألبر ميمى A.Memmi ، وجاك لينهارت J.Leenhardt . إسهامات معرفية ومبجبة في مجال النقد السوسولوجي .

محميو أيرر في كتابه «المر من وجهة نظر علم الاجتماع» L'art du point de vue sociologique قضية القيم التي يراها تقود بالضرورة إلى قضية العمل في العمل الأدبي . وصاغ لاسون بعض المروص المثمرة عن علم الاجتماع واستخلله في النقد الأدبي ، وحاول فيشر تجاوز التأكيدات عبر الاجتماعية (الزيفة) التي أطلقها انتقد على بعض الأعمال الأدبية ، وطالب هاليفاكس بتحديد أطر معرفية ومنهجية للنقد السوسولوجي ، وقدم بيشر في كتابه «أخلاقيات القرن العظيم» Les Morales Du Grand Siècle تحليلاً لعدد من الماذح والشخصيات الروائية ، مركزاً عن ظروفها الاجتماعية والحصلية ، واقترح جيرفثس برنامجاً لعلم اجتماع المسرح ، واهتم جولدمان بدراسة بناء العمل الأدبي وتحصيله لفكر الجماعة الاجتماعية ، وطابق زيرافاين أشكال الرواية وأنماط المجتمع عبر أعمال بلزاك وروسست ودوستوفسكي ، واقترح الناقد التونسي ألبر ميمى مجموعة محددات للنقد السوسولوجي ، وقدم لينهارت محاولته لإنشاء مبحث علم اجتماع القراءة Sociologie De Lecture ، وصاغ روبير إسكاربت R.Escarpi تقسماً إمبريقياً لعلم اجتماع الأدب (٣٤)

وفي الاتحاد السوفيتي ، وعقب انتصار الثورة في عام ١٩١٧ ظهرت حركة الثقافة البروليتارية ، أو ما أطلقت على نفسها وقتها «منظمة بروليت كولات النورية» ، التي أحدثت على عاتقها مهمة بداع أعمال أدبية بروليتارية . عن طريق تحويل مجالات الأنشطة الإنتاجية إلى مختبرات يتم عبرها - وبشكل اصطناعي - إنشاء أدب بروليتاري خالص ، فقدمت أعمالاً ساذجة : «تنقص من قيمة الأدب ، وتفرقه من مضمونه ، وتحيله إلى مجرد ترديد تعبيرى نسيء لهدير آلة ، مما دعا إلى إيقاف نشاطها في عام ١٩٣٢» (٣٥)

وفي الوقت نفسه ، برزت في حلال العشرينيات جماعة من الباحثين أضفت على نفسها «المدرسة السوسولوجية» The Sociological School ، وجهت اهتمامها إلى العلاقات المجتمعية المتعددة للأدب ، وصاغت عدداً من المباحث الفرعية في علم اجتماع الأدب ، مثل علم اجتماع المحتوى Sociology Of Context ، وعلم اجتماع المؤلف Author ، وعلم اجتماع القارئ Reader ، وأهم ممثليها ساكولين P.Sakulin ، ورارومينيك I.Razumnik ، وفسجروف S.Vengerov ، وكستيلالا V.Keltuala . وبين عامي ١٩٣٠-١٩٥٠ ، وقع النقد السوفيتي فريسة مناقشات دوحائية حول قصايا الإيديولوجية والمنهج . وفي عام ١٩٦٨ ، قدم إلبرج Y.El'sberg محاولة نقد

المجتمع^(٣٤) . وتعد دراسة النظم الاجتماعية من أهم الموضوعات التي يعنى بها علماء الاجتماع على أساس أنها تمثل الأساق الكبرى المنظمة للتفاعل في المجتمع ، ومن ثم تشمل على عناصر أساسية هي : المعايير الثقافية ، والنساء أو الترابط بين الأجزاء ، والاستمرارية والاستقرار ، والوظائف المنوطة بالنظام ، والجزاءات ، والعناصر المعرفية : كالأفكار والمعايير والمعتقدات والاتجاهات ، والتفاعل الاجتماعي المنظم ، والعناصر المادية .

وهي بهذا المعنى تشكل أحد عناصر البناء الاجتماعي^(٣٥) . وللنظام الاجتماعي بناء ووظيفة ، وتبدو الرابطة بينها حيث يتداخل بناء النظام وأركانه فيما يؤديه من وظائف اجتماعية حسب مناسط كل نظام . وفصلاً عن ذلك ، فإن وظيفة النظام تبدو فيما يصدر عن الأفراد والجماعات من عادات ولدوار تمثل الإطار الحيوي له ، وانعكاساً لأبرز وظائفه . كما تبدو بمثابة النظام من خلال الوظائف المتداخلة لعناصر العلاقات الاجتماعية للأفراد والجماعات ، تلك العلاقات التي تقود إلى النظام ككل في أهدافه العامة .

ويرتبط مفهوم النظام بالتنظيم الاجتماعي Social Organization ، وذلك إذا اعتبرنا أن النظام الاجتماعي يمثل القدعة والمعار الذي يوفق التنظيم على أساسه بين أدوار العاملين فيه^(٣٦) .

طبقاً لهذا ، يمكن القول إن الأدب يمثل نظاماً اجتماعياً ، ينطوي على نوع من العمل الجمعي الذي يشارك فيه عدد كبير من الأفراد (المبدعون - الجمهور - النقاد - الناشرون والموزعون) ، ود أنخذ في اعتباره العمل الأدبي كحلقة رئيسية في شبكة علاقاته ، وعناصر موضوعية وذاتية متشابكة هي : الأدوات المتخصصة ، والمهارات ، والأشكال الفنية ، ونظم التبادل ، والمكافآت ، ومجموعة من القيم ، وأدوار ومكانات اجتماعية تتطلب أشكالاً من المنظمات : مثل المحادثات الأدبية ، ونوادي الأدب وجمعياته .

هد من الدحية السائبة ، التي تتداخل مع مجموعة الوظائف التي يؤديها . ووظيفة الأدب كنظام اجتماعي معقدة ، تختلف حولها لباحثون ، فهم من حدها كوسيلة اتصال ، ومنهم من ركز على لوظيفة التثويرية ، ومنهم من فسرها بشكل مبسط أو أحادي الجانب بوصفه الأدب إرشادياً ، تعليمياً ، وعظماً ؛ ومنهم من تحدث عن طبيعته الترفيهية ، أو إشباع المتعة الجمالية . . وكلها تشكل كلاً متكاملًا وغير مجزأ ، حيث كل عمل أدبي يلعب بتحديد أكثر أو أقل ، أدواراً فكرية وثقافية وتثويرية وتربوية واتصالية ؛ وكلها ليست جمعاً فوضوياً لوظائف اجتماعية مختلفة ، بل هي نظام عضوي متكامل بكل تعقيد .

٢ - جدلية علاقة التأثير والتأثر بين العمل الأدبي والواقع

والواقع أن مفهوم الأدب كمرآة تنعكس عليها الحياة الاجتماعية كان من المفاهيم واسعة الانتشار في الدراسات النقدية^(٣٧) ؛ وهو ما يعنى أن مفهوم الانعكاس كان يمثل منزلة مرموقة في هذه الدراسات ، خصوصاً مند به تين إلى تأثير الوسط الاجتماعي في الإبداع الأدبي ، انتهاء إلى لوكانش الذي يرى : «أن الآثار الكبرى في الأدب العالمي ترسم بدقة وهامة السمات الفكرية لأشخاصها»^(٣٨) ، وإن كانت رؤية لوكانش لهذه المسألة ليست بهذا البسيط .

ويشهد النقد المعاصر انصراف النقاد المحدثين عن مفهوم الانعكاس ، من منطلق أن مستندات النظرية الأدبية فيه تبدو بالية إذا هي قيسست بما تحفقه العلوم الحديثة من مجرات . وعلى سبيل المثال ، يرى الناقد الفرنسي رينيه جيرار R.Girard أن رواية «العريب» L'étranger لألبير كامو A.Camus تعرض صورة محرقة عن أزمة الفرد والاغتراب عند المراهق ، رافصاً أن يؤخذ الأثر كمجرد انعكاس للحياة الاجتماعية ، ومبرهاً على أن العلاقة التي أقامها مع الواقع هي من النوع الجدلي ، ومن جدلية تؤدي فيها الحربة المبدعة للكاتب دورها^(٣٩) .

ولدى جولدمان ، تتجاوز العلاقة بين الأدب والمجتمع معظم التفسيرات الاجتماعية السابقة ، دون أن تسقط من اعتبارها أهمية الواقع الاجتماعي بمعناه الشامل في صياغة رؤى العمل الأدبي ، حيث دراسة هذا الواقع هي التي تمكن السائد من اكتشاف ما يطلق عليه «الرؤية الشاملة للعالم» ، التي يدعوها أحياناً «الرعي الجمعي» . . تلك الرؤية أو هذا الوعي الذي يوجد تمييزاً عن ظروف جماعات اجتماعية محددة ومصاصه ، والذي يزود الناقد بمدخل أساسي للتعامل مع النص الأدبي ؛ لأنه سيمكنه من «حول الملامح العرفية من الخصائص الجوهرية في العمل ، والتركيز على النص بوصفه كلاً ذا مغزى»^(٤٠) .

٣ - عدم الاقتصار على الأعمال الأدبية (الرسمية) مهما بلغت جودتها ، لكون هذه الأعمال لا تمثل إلا قطاعاً من ميدان واسع ومتنوع ، يشمل كذلك الأدب الشعبي ، الذي يمتلك بعداً اجتماعياً هاداً ، وبواحد جماعية ، ودلالات فنية ، وتجليات شعبية خصبة ، وعلاقة حميمة بين النص والجماعة .

ذلك أن إحدى نزعات النقد السوسيولوجي تقوم على إصاح المحال لكل ما هو أدبي . وهي بهذا تولي اهتمامها الأشكال التعبيرية للأدب الشعبي ، فتتخذ من قصص الأطفال ، والأغاني الشعبية ، والسير الذاتية ، والملاحم والأساطير ، والأمثال الشعبية ، موضوعات لدراساتها ، مبرهنة على أنه بين

٤ - محاولة إقامة توازن بين الذاتي والموضوعي في النظر إلى الواقعة الأدبية . وهنا يمكن القول إن تراث المبحث النقدي يشهد - في رؤيته لهذه الواقعة - ملاحظة مختلفة بين اتجاهين : اتجاه جلوسوماتي Glossomatic^(٤٣) يتميز بالثولية ، ورؤية النص الأدبي كسقى تعبيرى مغلق ، أو كوحدة من العلاقات والخصائص الأدبية معلقة على نفسها ، بصرف النظر عن أية معطيات خارجها ، ومن ثم فإن تصديده لدراسة النص يتم عبر مستوياته البلاغية والأسلوبية واللفظية فقط ، بهدف تحديد مجموعة من المعايير والقيم الأدبية الخالصة ، يسند إليها ما ينتهي إليه من أحكام ، عبر سياقها الأدبي Literary Context ، أو طبقاً لما يدعوه رومان جاكوبسون R.Jakobson بالواقعة الأدبية ، Literarist ، التي تركز أساساً على تحليل العناصر المميزة للنص .

والإتجاه الآخر يتحرك نحو دراسة الواقعة الأدبية بوصفها نسفاً تعبيرياً متفتحاً على مجمل ظروفها الاجتماعية والاقتصادية والحضارية ، وهو ما يعنى عدم إهمال دور هذه الظروف ، ودور الذات الفردية والاجتماعية في تقرير خصائصها . وتمثل فلسفة الجمال الماركسية هذا الإتجاه غير تمثيل ، حين ترى أن للفن موضوعه الخاص : وهو الإنسان الاجتماعي بكل ما يتجمع لديه من ثروة في العلاقات والمواقف داخل الوحدة التي تجمع بين الاجتماعي والشخصي^(٤٤) .

ويرى عز الدين إسماعيل : «أن طبيعة الظاهرة الأدبية تفرض لها وجوداً خاصاً ، لأنها جماع في شبكة من العلاقات بالغة التعقيد ، تضم الذاتي والموضوعي والفرد المبدع والجمهور المتلقى ومستويات الوعى والمناخ الاجتماعي والبعد التاريخي ، وكلها عناصر مرتبة ، تتبادل أماكنها من حيث الفاعلية من حالة إلى أخرى»^(٤٥) .

ويضرب عز الدين إسماعيل مثلاً بلوسيان جولدمان ، باعتباره من أوائل الباحثين الذين حاولوا إقامة توازن بين الذاتي والموضوعي في النظر إلى الواقعة الأدبية ، حيث يرى جولدمان أن هناك تمازجاً بين رؤية الأديب أو فلسفته في الحياة التي عبر عنها في بناء خيالي له خصوصيته ، وفلسفة الحياة التي تستقر هل نحو مغلف بكثير من الغموض في وعى الجماعة . وهذا التجاوب يؤذن بتحقيق العمل الأدبي لوظيفته الجمالية حين يكون كاشعاً لذلك الغموض ، مثلاً لبية ذلك الوعى لياً يقبل وما يرفض وما يطمح إلى تحقيقه . ولأن هذا الساء الأدبي ساء خيالي ، فإنه يكتسب قيمته الجمالية بمقدار ما تتألف فيه عناصر البناء وأدوات الصياغة مع تلك الرؤية ، مكونة معها بنية موحدة^(٤٦) .

ثلاثاً : مداخل نظرية :

تتطلب النقد السوسولوجي للأدب أن نفحص بدقة مختلف

كل الأعمال الأدبية لا يوجد - على الأغلب - سوى فروق في الدرجة والاستعمال .

والنقد السوسولوجي في دراسته لهذه الأشكال التعبيرية الشعبية لا يقف عند حد نصوصها الموروثة إلا بقدر ما هي مفاتيح لوقائع اجتماعية ، وصور رمزية ، ومحددات للسلوك الجمعي ، ولكنها ظواهر تستحق الدرس . قد يقال - هجوماً - إن مثل هذه الأبحاث ليست إلا أشكالاً (أثرية) ، لكن الواقع أن النقد السوسولوجي حين يتصدى لها بالتفسير والتحليل والتنوير ، فإنه يعمل ذلك في محاولة لتثقيف الحاضر ، ولكشف الحضور الاجتماعي في المستقبل .

كذلك قد يصطدم النقد السوسولوجي لهذه الأشكال بشبهة أن بعضاً من أعمالها ونصوصها تقوم بخداع الجماهير . لكن هذا الاستخلاص في ذاته كليل بالرد على مثل هذه الشبهة .

ويمكن هنا الاستعانة بما قدمه ماركس في نقده للرواية الشعبية «أسرار باريس» Les Mystères De Paris ، حين كشف ما تنطوي عليه من رياء وتملق ، حيث «سوى» Sue بطلها الرئيسي بجذ إصلاحاً لا يرمى إلى أي تغيير في البناء الاجتماعي ، وكل مبدعه هو إنقاذ الفسراء لإدراجهم في خدمة بورجوازيين (فضلاء)^(٤٧) .

كذلك فإن أبحاث أمبرتو إكو U.Eco حول الروايات الشعبية ، قد أظهرت بذكاء أن قدرتها الاستلاكية تبتلى من التبسيط الفارط لتشريعاتها السردية أكثر مما تنجم عن محتواها^(٤٨) .

من كل حال ، فإن الأشكال التعبيرية للأدب الشعبي تقدم - بشكل عام - ميداناً مفصلاً لقيام النقد السوسولوجي بتحليلات حول التفاعل بين النص (بمعناه التقني) والإيديولوجيا . ويمكن أن يستكمل هذا التحليل على نحو مفيد ، بتحقيق يجري على الجمهور ، يتوخى معرفة أساليب هذه الجماعة (المستهلكة) المختلفة لتحريف النص ، من طريق فك رموزه وفقاً لمصطلحاتها .

ويمكن كذلك إقامة تصنيفات نمطية عامة لهذه الأشكال ، حيث تجرى محاولة لإخراج الأشكال غير المعروفة من عزلتها إطلاقاً من لأشكال المعروفة ، وإدخالها في أنماط واسعة مشتركة السمات والخصائص ، وذلك بالاستعانة بمبحث السميولوجيا ، بهدف تمييز أسيستها ووظائفها ، ومعرفة نصيب الأفراد والجماعات من وظائفها الجمالية والتعبيرية ، وهو أمر لا يتم إلا عن طريق دراسة محتويات هذه الأشكال من الداحل وتركيباتها ، وكذلك في علاقاتها مع الوقائع الاجتماعية والمحددات السلوكية الدالة عليها ، وصولاً إلى إعادة الاعتبار والتعجير لمكونات هذا الأدب الشعبي ومكوناته ، بهدف تعميق فهم لوقى له ، ومعالجة غنى استمرارية الشخصية القومية ورؤاها .

التظيم ، يشكل العنصر الأدنى أحد مظاهر العنصر الاجتماعي^(٤٧) .

على أية حال ، تتبدى إشكالية تحليلية ثنائية هي : دراسة الأدب في المجتمع ، ودراسة المجتمع في الأدب ؛ وهو ما أدى بمثل هذا المدخل إلى تنمية ثلاثة مباحث سوسيولوجية لعلم اجتماع الأدب هي :

(أ) سوسيولوجيا الكاتب ، وتدرس نشأة الكاتب ، وأصوله الاجتماعية ، ومبادئه الطبقية ، ومظاهر البيئة التي عاش فيها ، والجماعات الثقافية التي يرجع إليها ، والأجواء الاجتماعية والثقافية التي يدع فيها .

(ب) سوسيولوجيا الكتاب ، وتهتم بدراسة عمليات إنتاج الكتاب ، وتوزيعه ، ومدى نجاحه ، وموضوعه ، وطبيعة محتواه ، وذلك استعانة بالجدول الإحصائية والرسوم البيانية .

(ج) سوسيولوجيا الجمهور ، وتدرس الجمهور القاريء واتجاهاته الاجتماعية ، وحجمه ، ونوعية قراءاته وظروفها^(٤٨) .

أمام فرضيات مثل هذا المدخل ، يلاحظ سيطرة نزعة التقسيم الآلي للجدليات الحية للواقعة الأدبية ، ونجارتها إلى عناصر إنتاجية وتوزيعية واستهلاكية ، بغض النظر عن محتواها ، وإن بدا زيف اتفاق هذه النزعة مع روح المجتمع الصناعي العربي الحديث .

كذلك تتبدى سيطرة التفسير الإسكولاستيكي (المدرسي) للواقعة الأدبية ، بانتزاعها من سياق مجمل ظروفها وجماع الوضوع الإيديولوجي الذي أنتجها وأفرزها ، والتعامل معها بأسلوب تقني منفصل منهجياً عن مضامينها . ذلك أن أخطر الميوس المنهجية التي تشوب هذا المدخل ، هو الفصل بين رؤى العمل الأدبي وتحليل القوانين العامة للتطور الاجتماعي .

قد يكون لدى إسكارت ما يبرر دراسة المكوسات الحزئية للواقعة الأدبية ، من منطلق أن المعرفة السوسيولوجية تتطلب بالضرورة تخصصاً في الدراسة . لكن المحذور يقع مع مثل هذه القسمة الآلية للواقعة الأدبية إلى عناصر مستقلة ومنفصلة ، لا تعين على فهم هذه الواقعة فهماً متكاملًا ، ومن ثم نعصى إلى قيام دراسة تحكيمية .

ذلك أن دراسة مثل هذه الظواهر بواسطة مباحث سوسيولوجيا الكاتب ، والكتاب ، والجمهور ، يمكن أن تلعب دوراً إيجابياً فقط إذا هي قامت على أساس نظرية علمية تدرس الواقعة الأدبية ككل .

إن مثل هذا المدخل يرفضون كلية هذه الواقعة ، ويرفضون كذلك التعلل في جوهرها ، ويعملونها مجرد تجمع آلي لظواهر

الطرق التي حاول عليها الاجتماع من خلالها فهم الواقعة الأدبية . والحقيقة أن هناك طريقتين رئيسيتين متباختلتين استخدمتا من قبل هؤلاء العلماء . .

الأولى ، من خلال تكوين مداخل نظرية لتحليل البيانات السوسيولوجية ؛ والثانية بواسطة الدراسة الإمبريقية وجمع بيانات مناسبة لتحليل

ولاشك أنه من المفروض أن هاتين الطريقتين تعملان معاً ، مادامت الدراسات النظرية القيمة هي التي ترتبط بكم أساسي من البيانات المناسبة . كذلك فإن الدراسات الإمبريقية ذات القيمة هي التي ترتبط بمدخل نظري مهم . ولهذا فإن العنق بين المداخل النظرية Theoretical Approaches والدراسات الإمبريقية Empirical Studies يجب أن ينظر إليها من الناحية التاريخية فقط .

والسائد في (تراث) النقد السوسيولوجي ، وجود خمسة مداخل نظرية أساسية يمكن إيرادها على النحو التالي :

١ - المدخل الإمبريقي The Empirical Approach :

حيث في إطاره يتسع الاهتمام بالواقعة الأدبية ، ليشمل المبدعين والناشرين والجمهور القاريء ، وبطريقة يندرج فيها الشغف البالغ بالمشكلات الحزئية التفصيلية وجمع حقائق كمية على حساب إهمال المعاني التي تنطوي عليها الأهمية الأدبية ، لدرجة يضحى فيها تصميم المقاييس والإجراءات المنهجية هذا في حدوداته .

ويمكن القول إن مجمل فرضيات ومبادئ تحليل المسهمين في هذا المدخل قد تأسست على نزعة إمبريقية تستهدف دراسة الواقعة الأدبية بما تشمله من جوانب إنتاجية (العمل الأدبي) ، وتوزيعية (النشر) ، واستهلاكية (القاريء) ، وذلك باستخدام مناهج علم الاجتماع التقليدية ، كالبحوث والإحصاءات والاستمارات ودراسة الاتجاهات ، محددة بذلك غاية محورية هي البحث في الواقعة الأدبية بوصفها ظاهرة اقتصادية ، وموظفة في تحليلاتها دراسة هذه الواقعة كشكل من أشكال الاتصال الاجتماعي ، وكمعملية ، وكنظيم .

ولعل أهم مثل هذا المدخل هم : إيان وات I.Watt ، ووليام بومول W.Baumol ، وروبير إسكارت R.Escarpi الذي يقف على قننه ، يحس يرون أن النقد السوسيولوجي للأدب يستهدف إقامة تعميمات على أساس من البيانات الإمبريقية ، يزعم الرد على أساليب النقد المكتنية Arm — Chair Criticism ، والأدبية الخالصة

ويرى إسكارت أن الواقعة الأدبية كعملية : «يشكل العنصر الاجتماعي مظهراً عن مظاهرها ، وأن هذه الواقعة على مستوى

ومسار العملية الإبداعية يعني تحقيق نموذج الممارسات الاجتماعية التي تقوم بها الطبقات الاجتماعية في وقائع فردية تمثل مستوياتها الرمزية العامة ، بحيث تؤدي إلى تجسيد الحركة والعمل والأحداث التاريخية الاجتماعية ، بواسطة أفعال الأفراد اليومية وأفكارهم ومواقفهم وعلاقاتهم .

وتتم هذه العملية عبر مرحلة كاملة ومعقدة بمرحلتها الاجتماعي ، كي تستطيع طبقة ما خلق أدبها ، بواسطة التاريخ الذي (يصبح) رؤى الطبقة في (صجينة) ستجد من يجزئها ، نتيجة امتلاكه بكل عناصر الفن الموروثة والأشكال الجينية للجمال الذي تريده الطبقة ، في أنماط ملائمة لتحقيق شمولية هذا الفن على صعيد المجتمع كله .

(ج) أن الأدب قسيم العمل الاجتماعي وليس بمعزل عنه . ويورد إرست فشر مثالا على ذلك بأن تعاون أفراد المشاعية البدائية في فجر الحضارة البشرية ، وصراعهم اليومي ضد الطبيعة ، قد أفرز شكلا غنائيا مدعما لروح العمل في لحظة العمل ، «عندما يقطع الإنسان شجرة ، أو يتعاون الأفراد على رفع حجر ، يبتغون . كما أن أغاني الحصاد في لحظات الحركة تقدم لنا المحتوى التحققي للشعر من حيث هو شكل جمالي مؤثر ومدعم ونعائني للفهم الاجتماعية والروحية التي تدفع الروح الجماعية والتضامن العمل بين الأفراد»^(٥٦) .

٣ - المدخل البنائي التوليدي The Genetic Structural Approach :

وقد لخص تودوروف Todorov المبادئ الأساسية للبنائية في مجال النقد الأدبي كالتالي :

- (أ) النص الأدبي هو الموضوع الجوهرى للنقد .
- (ب) أنه نتاج لغوي قبل كل شيء ، ومن ثم فإن دراسته يجب أن تكون لغوية في المحل الأول ، لا مجال فيها للتأويلات الخارجة عن نطق اللغة .
- (ج) أنه يمثل وحدة مغلقة ، ودراسة يجب أن تتم داخلها ، وذلك بتحليل معطياتها الخاصة بها ، ووصف القوانين التي تتحكم في تركيبها ، ونصبح كيميعة عمل أبيتها وعلاقات هذه الأبنية
- (د) أن أي نص يتكون من عناصر أساسية وأخرى ثانوية ؛ وهدف الدراسة البنائية للأدب هي دراسة لغوية بالدرجة الأولى ، فليس يجب التعمق في معاني الكلمات المستخدمة ، التي لا يكون لها - وإن تشابهت - نفس

اجتماعية مفصلة ، يصورها ويصجلونها بحسب ، عن طريق أدوات منهجية بعينها ، مثل الملاحظة والمقابلة والإحصاء .

قد تصيب معرفتنا لأرقام توزيع عمل أدبي شيئا ، لكن هذا لا يضيف لرؤيته أفقا جديدة . وقد تستخدم النتائج المستخلصة كدليل لإثبات مجموعة من الفروض والتعميمات ، إلا أنها غالبا ما تعاني من حدود تطبيقاتها .

إن السمة العالية على هذا المدخل تكمن في افتقاره إلى أسس (علمي) عام ، وكذلك في وصوح التعابير غير المبرر بين مباحثه ، الذي يسفر عن خلق مابحث موبولوجية متقطعة ، وهو ما دعنا جولدمان إلى مهاجمته من منطلق : «اعتماده بموضوعات فرعية ، واعتباره تحليلها الإحصائي هدفا في حد ذاته»^(٥٧) .

٢ - المدخل الجدلي The Dialectical Approach :

ويحدد ألفرد شوتز A. Schutz مجموعة من الخطوط النقدية المرتبطة بهذا المدخل هي :

- (أ) أن الأدب يمثل أحد أشكال الوعي الاجتماعي ، أو بتعبير لوكاتش : «إن عملية الإنتاج الأدبي والإيديولوجي هما جره لا يتجزأ من العملية الاجتماعية العامة»^(٥٨) . ومن ثم فإن محاولة دراسة العمل الأدبي لابد أن تتأخذ بعين الاعتبار خصوصية هذا الشكل من أشكال الوعي الاجتماعي وخصوصيته معا . . . خصوصيته كأحد أهم أنماط التعبير الجمالي والفني عن الواقع التاريخي الاجتماعي ، وخصوصيته التي تتجلى في كونه إفرزا ونتاجا لحركة التاريخ والواقع الاجتماعي والاقتصادي .

يؤكد هذا أن لوكاتش يرى الرواية من حيث هي فعل اجتماعي مرتبطة برؤيته للعالم تستطيع أن تمد الكاتب بإمكانات رغبة للإبداع والأصالة والتفرد ، حيث : «الارتباط بحركة جماهيرية تناضل من أجل تحرير عامة الناس هو الذي يستطيع أن يمد الكاتب بالنظرة الأرحب ، والمناخ الأخصب ، التي تمكن الأديب الصادق من أن يطور أساليب الفنية ودوره المعكبة»^(٥٩) .

- (ب) أن الإبداع الأدبي يمثل حضلا فكريا وإيديولوجيا للممارسات الطبقية في المجتمع ؛ وهي ممارسات تفقد هويتها الشائعة لتتصح عبر تجليات فنية هي ما يطلق عليه الشكل الفني .

يجسد الشكل الفني مجمل عناصر أسلوب التشكيل الفني كالمصور ، والبناء الدرامي ، والخيط الحداثي ، والشخصيات ، والعلاقات ، والتطور العام للحركة الروائية ، وجدل التجربة مع الوعي السياسي والرؤية العامة .

المعانى ، بل يكون لها محتوى آخر آت من الثقافة والعقلية التى تنتمى إليها الأمة الناطقة بها ، وهى المعانى الخارجة أصلاً عن الكلمة ، لكنها علفت بها^(٥٣) .

وبالرغم من أن هذه المبادئ - وخصوصاً الأربعة الأولى منها - توحى بأن تعرف النص الأدبى مقصود لذاته ، وأن الوصول إلى قوانين أو قواعد لتعبير الأدبى هو مبدئى أى تحليل بنائى ، وفإن القراءة المتأنية لأعمال أى من نقاد البنيانية الكبار مثل بارت أو تودوروف تكشف عن أن هذا التعرف غير مقصود لذاته ، وعن أن هناك الكثير من المصاعب الاجتماعية والثقافية والنفسية قد تسربت إلى أشد تحليلاتهم إمعاناً فى التجريد والبنيانية . من هنا فإن تعرف قواعد التعبير أو الكتابة الأدبية بطوى على محسنة لاكتشاف بعض الأبعاد الخفية لتلك العلاقة الشائفة والمعقدة بين الأدب والمجتمع^(٥٤) .

نتيجة لهذا ، لم يتردد النقد السوسولوجى فى استخدام المدخل البنائى ، بالرغم من أن ليطى بيجروس C. Lévi-Strauss (المفلسفة) البنيانية قد طرد من بيته بعض نقاد الأدب عن يدعون البنيانية ، ووصم أعمالهم بأعما : ولست أكثر من هذيان متماسك *déjà cohérent*^(٥٥) ، وتمثل دراسات لوسيان جولدمان L. Goldmann (١٩١٣-١٩٧٠) عبر هذا المدخل اتجاه البنيانية التوليدية ، ذات الطابع الماركسى

ويفرق جولدمان بين البنيانية الشكلية التى تفصل بين شكل الأنساق البنيانية ومحتوى السلوك الإنسانى ، والبنيانية التوليدية التى تسمى الحس التاريخى ، ومن منطلق أن العناصر التاريخية والخصائص الفردية تشكل فى تفاعلها وجدلها مع جوهر المنهج الإيجابى لدراسة الأدب والتاريخ^(٥٦) .

وثمة فرضيات أساسية يتمحور حبرها إسهام جولدمان فى مجال النقد السوسولوجى . وبالإشارة إلى الأعمال الروائية ، يمكن تلخيصها فيما يلى :

(أ) هناك علاقة بين الروائى وبين جماعة اجتماعية أو طبقة ، هى إما علاقة انتهاء أو أصل اجتماعى . ومن خلال هذه العلاقة ، نمر عن وعى أو لا شعور قيم اجتماعية وسياسية وديولوجية تؤسس بناء منطقياً يسمى «الرؤية» .

هذه الرؤية تعنى الموقف الاجتماعى والسياسى تجاه الكون والإنسان والمجتمع . وبطرا لأن هذه الرؤية هى رؤية للعالم ، فإنها تستند عن كونها نسفاً فردياً ، لتتخذ طابعها الاجتماعى التاريخى . فهى نسق - مفتوح أو مغلق - يختص ويجمع تجربة أو تجارب تاريخية اجتماعية ، تعود محدداتها لطبقة أو جماعة اجتماعية . والفرد لا يستطيع أن يبرز علاقاته إلا بالمجتمع وفيه ؛ ومن ثم فإن وعيه الفنى ليس سوى تجسيد للوعى السياسى ومحصلة له فى صراعه أو عناقته للمواقع التاريخى الاجتماعى ؛

وفالحمقى وحدهم هم الذين قد يحظر لهم أن يحاولوا تفسير نص (الكوميديا الإلهية) لدانتى بالعواير التى كان تجار الخسوف الفلورنسيون يرسلونها إلى زبائنهم^(٥٧) . فربط الرواية بهذه الصيغة المتدلة يقود إلى نظرية الانعكاس التى تبسط الفكر العلمى وتترع عنه الفعالية .

أما الربط الجدير بالممارسة ، فهو الذى يصم فى إهابه العمل الروائى والمواقع الاجتماعى والاقتصادى السياسى ، ليمسك بألق التفاصيل التى ترقد العملية الاجتماعية والصراعات الناتجة عنها ، وليعيد تأسيس الرؤية التى يقدمها هذا العمل للعالم ، والتى لن تكون إلا اجتماعية ذات جذور طبقية ، وإن ظل هناك فارق بين الإبداع الفنى والممارسة السياسية ، حيث العناصر الطبقية التى يضحها لا شعور الروائى فى عمله تشكل نموذجاً كبيراً على عملية الإدخال الفسرى للوعى السياسى المباشر والعينى والالى .

طبعاً يبقى العقلان هو العنصر المحدد لرؤية لعالم ؛ ولكن اللاشعور يلعب أيضاً الدور المهم فى إفراز تلك التضمينات الطبقية البعيدة الغور ، التى نلتحم فى وحدة جدلية ، وتشكل هذا الشيء الذى نسميه الرؤية . فأنشطة تتجلى دائماً فى تضاهيف الرموز والصور والمواقف ، التى تأتى من ارتباط العاصر الواعية واللاواعية فى العمل الأدبى^(٥٨) .

(ب) هناك تماثل بين البناء الكلاسيكى للرواية وبين شكل التبادل فى الاقتصاد الرأسمالى .

ويضرب جولدمان مثلاً على ذلك بروايات آلان روب جريه A. Robbe-Grillet التى يراها «متشابهة مع الدعة والاستثناس الذين تخلفها فيها الاحتكارات واقتصادياتها بصفة عامة. ذلك أن الرواية المعاصرة تمتاز فى طورها بحصبة أساسية هى «عدم الشخصية المحورية أو البطل» ، وتعويض ذلك بعالم الأشياء ، فهى رواية (اللابطل) ، وهو ما يتشابه مع تحول الاقتصاد الرأسمالى من اقتصاد ليبرالى تناسى إلى اقتصاد احتكارى ، أى إلى نظام تعتمد فيه المؤسسات الإنتاجية الصغيرة لصالح الترسنات والشركات العملاقة^(٥٩) .

(ج) أن الرواية أو العمل الأدبى ليس مجرد انعكاس بسيط لوعى جمعى أو اجتماعى معين ، بل هو تنويع - على مستوى الانسجام لمختلف التيارات العائدة لوعى جماعة اجتماعية معينة ، وهو ما يعنى أنه إبداع للمواقع وتعبير عنه . والوعى الذى تقدمه الرواية هو رؤية للعالم - مبهمة ذات عناصر هذه الرؤية مشتتة على سطح البناء الروائى ، أو ذات خيال كثيف ومجرد .

ويقول جولدمان : «إن الكاتب لا يعكس الوعى الجمعى *Conscience Collective* ، مثلاً بشير الخط التقليدى لوصفية الميكانيكية فى علم الاجتماع ، بل على العكس ، يقدم بشكل

بالحثون آخرون إلى المقاربة بينها ، على أساس أن النقد البشري يمنح النقد السيميولوجي بعض المعايير المنهجية ، وبخاصة تخطيط النظم والقوانين التي لا يمكن فهم الواقعة الأدبية بدونها ، في حين يحاول النقد السيميولوجي من ناحيته أن يزود النقد البشري بالحدود التي يمكن بها اعتبار العالم الأدبي نظاماً من الرموز الإشارية .

والنقد السيميولوجي ينظر إلى العمل الأدبي على أنه نتاج لغوي ، ويحاول تفسيره كي يصل في النهاية إلى الأعماق الأدبية عن طريق إشاراتها اللغوية . وهو يرى أن وجود جابين لكل إشارة أمر ضروري : جانب الدال Significant المدرك حسياً للإشارة ، وجانب المدلول Significance غير الملموس للإشارة ، أي المعنى . وفي كلمات اللغة الأدبية يكون النطق أو الكتابة هو جانب الدال ، في حين يكون المصنوع هو جانب المدلول . وإشارات عمل أدبي ما ، يمكن أن تكون جانب دال لإشارات معقدة في نظام آخر قائم عليها ، مثل نظام اللغة الشعرية .

وإذا كان لنا أن نذكر في هذا الصدد بعض ما كتب مستخدماً المدخل السيميولوجي ، فإننا نشير إشارة سريعة إلى محاولات أولان بارت R.Barthes (١٩١٥-١٩٨٠) ، وهي المحاولات التي لاقت مزيداً من الحظ والانتشار .

يفرق بارت أساساً بين مفهومين هما : الكتابة Ecriture والامسكتاب Ecriture ويعني بالأول اختيار الأديب لأسلوب وسلوك معينين يشير إلى فعل الأدب ، ويقوم في اللغة نسقاً معيناً وثقافياً محددة . ويعني بالثاني أسلوب من يكتب وهو يعتقد بأن اللغة مجرد أداة ، وبأن المسألة مجرد ربط العاقل ، مثلها هو السائد في الأسلوب العلمي ، وهو ما أطلق عليه والكتابة في درجة الصفر Le Degré Zéro De L'écriture (١٦) .

ويقترح بارت ثلاثة مستويات لتحليل النص الأدبي تحليلاً سيميولوجياً هي : المستوى الأول النحوي الصرفي ، الذي يحدد هذه الوحدات التي تكون النص ، وكذلك كمية ارتباط هذه الوحدات بعضها ببعض . وفي المستوى الثاني السيميولوجي أو المعنوي ، يتم تحديد الرموز المعنوية التي يتضمنها النص بصورة ظاهرة أو مستترة . وفي المستوى الثالث البلاغي ، تتم دراسة جميع المصادر - وخاصة اللغوية - التي يستخدمها المدعي لتحقيق الاتصال بينه وبين القارئ (١٧) .

وثمة سؤال : ما الذي يمكن أن يفيد النقد السيميولوجي من هذا المدخل ؟

الواقع أن أعمال بارت توجه هذا النقد نحو مسألة المعاني الأوسع للنص . وعلى ما يرى بارت نفسه ، فإن : المجتمع يعني باستمرار ، انطلاقاً من النظم الأول الذي تقدمه له

متن درجة المطابقة البنيائية التي أدركها بعمق الوعي الجمعي نفسه فقط . وهكذا فإن العمل يكون نشاطاً جمعياً عبر الوعي الفردي لمدحه . . هو نشاط سوف يبط اللشام بعد ذلك عن الجماعة التي كانت تتحرك نحوه دون معرفته ، في أفكاره ، ومشاعره ، وسلوكه (١٨) .

(د) أن العلاقة بين الوعي الجمعي أو الاجتماعي والإبداعات لفردية المعظمة لا تتواجد في أصالة المحتوى الأدبي فقط ، بل في الاسجام والتماثل بين الأبنية الأدبية والأبنية الذهبية العامة للجماعات الاجتماعية أو للطبقات التي يستطيع الوعي الجمعي التعبير عنها في أشكال خيالية متنوعة .

وهكذا يمكن القول إن جولدمان حين يدعو إلى الاهتمام بما تفصح عنه جماعة اجتماعية محددة ، يقدم إلى النقد السوسيولوجي منهجاً خصباً وصارماً ، يرفقه بأداة صلبة للعمل ، بتحديد رؤية العالم كإطار تفسيري يمكن أن يفضى إلى تصنيف محلي .

كذلك نجد يستخدم مفهوم التوسط بين الأدبي والمجتمع استخداماً موقفاً ، بإعطائه الدور الرئيسي في هذا المجال إلى التيار الإيديولوجي الذي تدبجه الأعمال الأدبية وتسمو به ، وإن لمنا افتقار هذا المدخل إلى تفسير جذلي للطريقة التي تم فيها إنتاج العمل بواسطة الفرد والجماعة معا .

ثمة مأخذ آخر يبدو أشد وطأة ، حين يؤخذ على جولدمان إحاطته الأدب إلى مخططات وموضوعات يمكن للفيلسوف أن يترجمها بالجوهر ذاتها ، حيث تلخيصه «أندرومك» على سبيل المثال في شخصيتين حاضرتين ، هما البطلة والعالم ، يفللان من أهمية التعقيد في النسيج الشعري ، ومن ثم يضع خصوصية الواقعة الأدبية بين قوسين ، مهما تحدث عن تماسك العمل الأدبي

٤ - المدخل السيميولوجي Semiological Approach :

يأخذ المدخل السيميولوجي (١٩) في إطار الحركة البنيائية بصفة عامة ، مرتبطاً بالشككية الروسية ، وسائراً في اتجاه النقد السوسيولوجي .

وارتباط المدخل السيميولوجي بالبنيائية يعمد إلى أنها يستقيان من منبع واحد ، هو اكتشافات فريديماند دو سوسور F.De Saussure في علم اللغة ، وإن ظل هذا مجرد توافق نظري - ثمة مواضيع مشتركة بينهما ، شغل بها الباحثون ، وأرادوا التفرقة بينهما ، حيث رأى بعضهم أن النقد البنيائي يختص بالأبنية المنهدة ، أي الأعمال الأدبية ، أما النقد السيميولوجي فيهتم بالأنماط الأدبية المتحاسة ، وذلك طبقاً لتفرقة دو سوسور بين الكلام Parole واللغة Langue ، وهذا أمر حاطي . دعا

اللمعة ، أنظمة لمعان أخرى - واضحة أو مستترة - تقترب اقتراباً أكيداً من أنثروبولوجيا تاريخية حقيقية» (٦١) .

من هذه الرواية ، تصح وقائع التعبير في النص الأدبي على علاقة مع السياق الاجتماعي .

• - المدخل الوظيفي The Functional Approach :

ولعل هذا المدخل يمثل واحداً من المداخل التي تسطلع إلى تعيين عناصر اللوحة الاجتماعية في العمل الأدبي ، مستعياً أساساً بفاهيم علم الاجتماع ونماذجه ، وتارة بعلم النفس الاجتماعي .

وبرغم الانتقادات التي يمكن أن توجه إلى هذا المدخل ، فإن معظم الباحثين ما زالوا يؤكّدون أهميته ويعملونه أساس التحليل السوسولوجي للأدب ، الذي يهتم بشكل رئيسي بالأدوار التي تقوم بها الشخصيات الروائية ، وتداخلاتها .

ولقد ساعد على ظهور هذا المدخل في النقد السوسولوجي نمو مفهوم «الدور» Role بواسطة سوسولوجيين من أمثال بيتر وركسل P. Worsley ، وإيرفنج جوفمان E. Goffman ، وجورج جيرفيتش G. Gurvitch .

وهو بهذا الكيفية ، يعتمد أساساً على دراسة تصرفات الشخصيات ومراقبتها في الأعمال الأدبية من حيث الوظائف والأدوار التي تؤديها .

وميزته أنه يحد من الغلو في التجريد الذي تأخذ به الثانية ؛ وذلك بمحاولته إدراك واقع الأعمال الأدبية في فوارها وتنوعها ؛ إذ بدلاً من تحويل هذه الأعمال إلى نماذج ، يلجأ هذا المدخل إلى الاعتماد على الوصف ، والحرص على إظهار دلالات مواقف الشخصيات ، وإن أخذ عليه الاستناد إلى أفكار عامة عن الظروف الاجتماعية ، وربطها بتطور الشخصيات الأدبية .

والواقع أن حركة الشخصيات الروائية تحتاج من أجل فهمها إلى رصيد كبير من المعرفة السوسولوجية . وعلى سبيل المثال ، فإن إد كان حى بن يقطان لابن طفيل الأندلس قد اختار التأمل واكتشاف أسرار الخلق في حياته المتوحدة فوق جزيرة بائية ، فإن روينسون كروزرو قد فكر دفعة واحدة في نقل كل الوسائل التي يستخدمها المجتمع في رفايته ، إلى أرض الجزيرة التي عاش فيها . والسؤال هنا هو : لماذا لم يمارس روينسون كروزرو أي نشاط تأمل ، على الرغم من أنه عاش وحيداً ؟

والجواب عن ذلك يكمن في معرفة الوضع الاجتماعي في مجتمعنا خلال حياة ديفو مؤلف الرواية . لقد كان ذلك الوضع معبراً عن بدايات عصر الرأسمالية التجارية وعقلية تجار الطبقة الوسطى . ولذلك فإن كروزرو كان أبعد ما يكون عن التأمل لقد كان عملياً ، وظل عملياً يفكر بمنطق الربح والخسارة حتى

آخر الرواية . وهذا يجعل من اليسير أن نفهم سبب تصرفه عن هذا النحو . إنه يساعدنا على بلورة قيمة هبة لدروية ، وإن كان لا يمحها قيمها الفنية

وتكاد محاولات السائد بيير ماشري P. Macherey تقترب اقتراباً موقفاً من هذا المدخل الوظيفي ، حيث يبدو - عنده - أن التساؤل النقدي الحقيقي ليس : ماذا يتم عند الكتابة أو القراءة ، ولكن ، مالذي تعطيه حقيقة العمل الواقعية ؟ ؛ إذ يسعى للسؤال النقدي أن ينصب على مجموعة وظائفه وأدوار شخصياته» (٦٢) .

في البحث عن منهج :

إن المنهج الذي يُقرض توافقه في استقصاء الواقعة الأدبية ، لا بد أن يكون منهجاً مستنبطاً من واقع العمل الأدبي الذي يتصدى النقد لدراسة .

وثمة مجموعة من الأساليب المنهجية حاول الباحثون في النقد السوسولوجي استخدامها وتحريبها في دراسة الواقعة الأدبية ، وإن تفاوتت استخداماتهم لها بين الجودة وعدمها . وأهم هذه الأساليب هي :

١ - أسلوب تحليل المضمون Content Analysis :

ويعرفه بيرلسون B. Berelson بأنه : «أسلوب للبحث يستهدف وصف المضمون الواضح للاتصال وصفاً موضوعياً ومنظماً وكمياً» (٦٣) .

وثمة دراسة رائدة استعانت بهذا الأسلوب ، قام بها الباحثان الأمريكيان بيرلسون وسولتر Salter ، عنوانها «الأمريكيون الأعليّة والأقليّة Majority And Minority Americans—An Analysis Of Magazine Fiction» (٦٤) ، واستهدفت معرفة مدى تمتع جميع سكان الولايات المتحدة بحظوظ متساوية ، بصرف النظر عن الجماعة الإثنية Ethnic Group التي ينتمون إليها ، وانعكاس هذا في الأدب القصصي ، وما إذا كان هذا الأدب يوضح ويغذي آراء عنصرية تعصبية .

وارتكز التحليل على إحصاء الشخصيات في حوالي مائتي قصة نشرت في ثمان مجلات على مدى هامين ، وتوزيعها حسب موطنها الأصلي ، والنظر في الأدوار التي كانت تؤديها من حيث علاقتها بهذا الأصل .

واستنتجت الدراسة أن أبناء الأقليات كانت دائماً أقل تمثيلاً ، وكانت تمجد نفسها بمهنة بأدوار كريمة ، على عكس الأمريكيين البيض ، البروتستانت ، المتحدثين بالإنجليزية ، والمحدريين من أصل أنجلوسكسوني ، الذين يشكلون الأعليّة

وقد أدى الاعتماد الفائق على أسلوب تحليل المضمون ، إلى إهمال كامل لشكل العمل الأدبي الذي يمح العمل هويته بوصفه أحد الأجناس الأدبية ، وكذلك إلى ظهور نماذج منهجية من النقد

النماذج الأدبية في عرض نماذج من السلوك ذات أهداف وقيم محددة ، كحب الوطن ، والحزب ، والحاكم المريد من الرزعة الفردية .

٤ - أسلوب القياس السوسيو مترى Sociometric Measure :

وثمة محاولات في النقد السوسيو لوجي استخدمت هذا الأسلوب بأدواته : السوسيو جرام (خريطة العلاقات الاجتماعية) ، والدليل السوسيو مترى (مصفوفة العلاقات الاجتماعية) ، لكنها محاولات قليلة . ذلك أن أدوات هذا الأسلوب تظل قاصرة ما لم يتم الاستعانة بعدد كبير من الأفراد ، ثم الاستعانة بعدد آخر مماثل لتحقيق اختبار درجة ذات بيانات السوسيو مترية من طريق إعادة الاختبار ، وهو ما يشير إلى أن تحليل الأعمال الأدبية بواسطة - بهدف قياس المسافة الاجتماعية بين الشخصيات الروائية - ينطوي على درجة من التعقيد ، بالإضافة إلى أن السوسيو جرام يمكن استخدامه عادة في حال ما إذا كان التفاعل من السمة والعمق بين الشخصيات الروائية

وقد استخدم ملتون أولبرشت M. Albrecht هذا الأسلوب في دراسته الاستطلاعية لعينة من القصص القصيرة (١٣٣ قصة) ، بهدف معرفة الإمكانية التي يعكس بها الأدب القيم والمبادئ الثقافية السائدة في المجتمع الأمريكي (٢٣) . ولتحليل هذه القصص ، اعتمد الباحث على قائمة من عشرة قيم ، واستخدمها كإطار مرجعي ، وخلص إلى أن عينة القصص التي درسها قد أثبتت أنها تعكس إلى حد كبير قيم الأسرة الأمريكية .

٥ - الأسلوب الإسقاطي Projective Method :

ويمثل هذا الأسلوب نقلة بعيدة عن الأساليب المنهجية التقليدية في النقد السوسيو لوجي . وقد طبقه روبرت ويلسون R. Wilson في بحث له بعنوان : «الشاعر الأمريكي - دراسة لصورته» (٢٤) ، واعتمد على الاستبانات ونتائج الاختبارات الإسقاطية في تحليل أربعة وعشرين من الشعراء الأمريكيين الكبار ، وذلك في محاولة لاستكشاف طبيعة وأبعاد دور الشاعر كمبدع وكعضو في مجتمعه . ومن أطراف النتائج التي توصل إليها الباحث ما أطلق عليه «الجانب الملهي» من دور الشاعر ، الذي يراه مسيطراً على جميع جوانب سلوكه الأخرى

ويشقي في النهاية أن نقرر أن النقد السوسيو لوجي مطالب بأن يتوخى في الأساس إضاءة العمل الأدبي وتفسيره ، مستعيناً بأطر النموذج السوسيو لوجي المعرفية والمهجية . وهو يدعوه إلى هذه الأطر يطلق من العمل الأدبي ليعود إليه ، على أساس أنه - وقبل كل شيء - قراءة وتفسير وتمحيص لهذا العمل .

بقى لنا سؤال هو : هل يمكن القول بأن هذا النقد السوسيو لوجي أضاف جديداً لتحليلات النقد الكلاسيكي ؟

السوسيو لوجي ، اتحدت من تحليل المضمون قيمة في حد ذاتها ، وليس وسيلة تساعد على فهم العمل الأدبي وتقويمه (٢٥) .

٢ - أسلوب تحليل الدور Content Role :

ويعني بقياس التوقعات التي يكونها الأفراد تجاه السلوك المرتبط بالدور الذي يؤديه أو الذي يؤديه الآخرون ، وذلك بالكشف عن الوضع الاجتماعي Position ، والدور Role ، والدور المقابل Counter Role ، والحقوق والواجبات Rights And Obligations ، وإدراك الدور Perception ، وسلوك الدور Role Behaviour ، وصراع الدور Role Conflict ، وحيث يضع الباحث البيانات التي يجمعها في خريطة تعبر عن نسق أدوار Role System ، لتكشف عن أسلوب تعامل الشخصيات الذين يشغلون أدواراً مقابلة ، وتوقعاتهم الكامنة وراء بعضهم البعض (٢٦) .

وتعد الدراسة التي قدمتها الباحثة المصرية ناهد رمزي مثلاً لتطبيق هذا الأسلوب ، وهي بعنوان : «الأبعاد الأساسية لسلوك المرأة كما تعرضه قصص الصحافة النسائية» (٢٧) ، وعالجتها فيها مجموعة من المفاهيم الإدراكية ، متناولة هذه المفاهيم في صورة متصل Continuum (السلبية - الإيجابية ، والعباطية - العقلانية ، والغيرية - الذاتية) ، تقع عبرها مجموعة من الصفات الصغرى تطلق عليها الباحثة «العناصر التصيلية» ، ويحصرها هذه العناصر بالنسبة لكل بعد ، يتضح أنها تمثل وحدات قياس لمفهوم الذي يعكسه هذا البعد ، منها بعد السلبية - الإيجابية ، الذي يتضمن : معاملة المرأة ضحيتها بالبقاء ، وارتباط المرأة برجل يحميها من طمع الرجال ، وعدم تعبير المرأة عن دوافعها الحقيقية . ومع استخدام مثل هذا المقياس يمثل هذه البنود لمعرفة دور ذي طبيعة نوعية مماثلة ، يمكن استخلاص درجة من درجات السلبية .

٣ - أسلوب دراسة الحالة Case Study :

ويسرى «مبني» أن هذا الأسلوب يمكن بواسطته اكتشاف العلاقات المتشابكة بين حياة الأديب وإبداعاته (٢٨)

وهناك عدد من الدراسات التي طبقته ، أشهرها دراسة قام بها بول هولاند P. Holander بعنوان : «نماذج السلوك في الأدب في عهد الستالين» Models Of Behaviour In Stalinist Literature (٢٩) ، وهدف بها إلى استيضاح العلاقة بين التشقة السياسية في المجتمعين السوفييتي خلال عهد ستالين ، ولقيم الرسمية لسائدة فيه ، من خلال الأعمال الأدبية السوفيتية المنشورة بين عامي ١٩٣٠-١٩٥٣ . وركز الباحث على الأساطير في الأعمال الروائية ، وقسمهم إلى نمطين : نمط إيجابي يعرض من خلال سلوكه القيم الرسمية ، وآخر سلبي مناهض لقيم الرسمية . وتفيد نتائج البحث إلى تمثل المواطنين في كلا المجتمعين لقيم البطل الإيجابي ، بالإضافة إلى نجاح

يتصرف على نحو يدل على أن وجهة نظره تساعد على ظهور نقد أدبي متكامل .

وليس يقلل من شأن النقد السوسيولوجي قلة (الصعقة) فيه ، فإن قسمت بنائه هي في ذات الوقت سبيله للتطور ، وحيث عن طريق تطوير هذه القسومات وتحديد صيغاتها ، يتحقق للنقد الأدبي أرضية أخصب ، ورؤية أوسع ، ووسيلة أعمق للتعبير عن تجاربه .

المعنى يميل إلى اعتباره كذلك ، مادام الأدب فعالية من فعاليات المجتمع ، ومادامت الجماعة الاجتماعية تضم في كتفها الفرد المبدع . وآخرون يحذرون من تبسيطاته المعرصة ، وإغواءات ثورته السوسيولوجية Vulgar Sociologism ، التي قد تبعد عن قراءة مستوعبة للنص ، على حساب إقحام الظواهر الاجتماعية عليه . وعلى أية حال ، فإن على النقد السوسيولوجي أن يرى دوره متمماً لتأهيج أخرى ، وليس بديلاً لها ، وأن



قائمة المراجع :

- (١) بول موي : المنطق وفلسفة العلوم ، ترجمة فؤاد مصلح زكريا ، القاهرة ، مكتبة نهضة مصر ، ١٩٦٢ ، الجزء الأول ، ص ٧٢
- (٢) د . محمد عارف : التجربة في المجتمع ، نقد منهجي لتفسير السلوك الإجرامي ، القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، الطبعة الأولى ، ١٩٧٥ ، ص ٢-٣ . مستخلص من English, H. And C English: A Comparative Dictionary Of Psychoanalytical Terms, N. Y., Longmans, Green And Co., 1958, p 131
- (٣) نعل من أشد الظواهر في النقد الأدبي إثارة للالتباس ، بل الفلك ، أنه قد سيطرت عليه مع نشوء الأجناس الأدبية الجديدة ، كالقصة القصيرة ، والرواية ، والفصيلة الدرامية المتعددة الأصوات ، مرة جارية من التعقيد ، الذي لا يفي كلا من مراحل العملية النظرية عنها من السير والاكتشاف . ومن ثم فهو يحمل إجمالاً شبه كل ، الضوابط الأساسية لنظرية الأجناس الأدبية والإنشكالات المتصلة بها ، كما تتجلى في الإبداعات الأدبية المعاصرة . فريد من التعقيد ، انظر : مخلدون الشمس ، الشمس والمعتدلة - دراسة نقدية في المنهج والظروف والتطبيق ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٧٤ ، ص ٣٧-٤١
- (٤) د . شكري محمد عباد ، النقد الأدبي بين العلم والفن ، في المذكر المعاصر ، معهد الإنماء العربي ، بيروت ، العدد ٢٥ ، يناير-فبراير ١٩٨٢ ، ص ٢١٠ .
- (٥) ستانلي هايمن : النقد الأدبي ومدلوله الحديثة ، الجزء الأول ، ترجمة د . إسحاق عيسى وه . محمد يوسف نجم ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٥٨ ، ص ٣٢ .
- (٦) أرسطر طاليس : من الشعر ، ترجمة د . شكري عباد ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٧ ، ص ٢٨
- (٧) Elizabeth And T. Burns (eds.): Sociology Of Literature And Drama , Penguin Books Ltd. Harmondsworth, 1973, p. 163.
- (٨) Bruford, W. H. "Literary Criticism And Sociology", in Literary Criticism And Sociology, J. P. Strelka (ed.), The Pennsylvania State Univ. Press, 1973, p. 3.
- (٩) Bruford W. H. Op. Cit. p. 27
- (١٠) د . محمد محمود الجوهري وآخرون : مبادئ علم الاجتماع ، الطبعة الأولى ، ١٩٧٠ ، دار المعارف بمصر ، ص ٥٤ ، نقلاً عن Barnett, J. "The Sociology Of Art", in Sociology Today, By Merton And Others (eds.) Harper Torchbook Edition, N. Y., 1965, pp 197-214.
- (١١) Elizabeth And T. Burns. Op. Cit. p. 63.
- (١٢) Bruford, W. H. Op. Cit. p. 4.
- (١٣) Ibid. p. 4.
- (١٤) Ibid. p. 167.
- (١٥) Ibid. p. 70.
- (١٦) Ibid. pp. 60-63.
- (١٧) Leenhardt, J. Sociologie De Lecture, Gallimard, Paris, 1962, p. 9
- (١٨) Ibid. p. 21
- (١٩) عبد القاسم محمد : علم اجتماع الأدب ، في مجلة الاجتماع القومي ، لمركز القومس للبحوث الاجتماعية والجنائية ، القاهرة ، يناير ١٩٦٨ ، ص ٦٠
- (٢٠) Elizabeth. Op. Cit. p. 131.
- (٢١) Auerbach, E. Mimesis. Trans. By B. Franke, Edition Originale. Paris, 1960 p. 7
- (٢٢) فريد من الاطلاع حول دراسات لوتمان للبوية في الشعر ، انظر Lotman, Y. Analysis Of The Poetic Text, Edited And Translated By B. Johnson. Adris And Arbor N. Y., 1976
- (٢٣) Elizabeth. Op. Cit. p. 154.

- (٤٣) كلمة دجلوسوماتيك Glossomatic من إبداع الممرى هيلمسليف ، نقلها عن الكلمة الإغريقية Glossa وقد أصبحت عنواناً لنظرية لغوية تتفق مع رأي دوسوسور ، التي يرى فيه أن اللغة هدف لذاتها انظر :
Hjelmslev, L.: *Prolegomenes A Une Théorie Du Langage*, Mouton, Paris, 1968, pp. 11—13
- (٤٤) د. عز الدين إسماعيل : *صباح النقد الأدبي بين المعيارية والوصفية* ، في *فصول* ، المجلد المصرية العامة للكتاب ، يناير ١٩٨١ ، ص ١٩
- (٤٥) للمرجع السابق ، ص ٢٣
- (٤٦) للمرجع السابق ، ص ٢٣
- (٤٧) Escarpit, Op. Cit., p. 7
- (٤٨) Ibid., pp. 4—9.
- (٤٩) Goldmann, Op. Cit., p. 31.
- (٥٠) لوكانش ، المرجع السابق ، ص ٤٢ .
- (٥١) المرجع السابق ، ص ٤٣ .
- (٥٢) *إرست قيسر* : *ضرورة النص* ، ترجمة د. ميشال سليمان ، دار الحقيقة ، بيروت ، ١٩٧٢ ، ص ١٣ .
- (٥٣) Bruford, Op. Cit., p. 231.
- (٥٤) د. صبري حناط ، المرجع السابق ، ص ٧١
- (٥٥) Levi-Strauss, C.: *Anthropologie Structurale*, Ed. Plon, 2^{ème} Vol., 1974, P. 324.
- (٥٦) Goldmann, L., *Le Dieu Caché*, Gallimard, Paris, 1955, P. 64.
- (٥٧) Ibid., p. 66.
- (٥٨) Ibid., p. 66.
- (٥٩) Ibid., p. 67.
- (٦٠) Ibid., p. 71.
- (٦١) ثمة خلط شائع بين كلمتي Sémiologie و Sémiotique ، ذلك أن الكلمة الأولى استخدمت في أوروبا طبقاً لمصطلح دوسوسور ، بينما شاعت الثانية في الولايات المتحدة وفق تسمية بيرس . رجس بفضل ترجمة الأولى وميشت العلامة ، والثانية وميشت الدلالات
- (٦٢) *أزمة من التصليل حول الفرق بين مفهوم الكتابة Ecrire والاستكتاب Ecrire* ، انظر Barthes, R.: *Le Degré Zero De L'écriture*, Gonthier, Paris, 1965, pp. 11—15.
- (٦٣) Ibid., pp. 21—32.
- (٦٤) Ibid., p. 29.
- (٦٥) Macheret, P.: *Pour Une Théorie De La Production Littéraire*, Maspéro, Paris, 1966, p. 179
- (٦٦) Berelson, B.: *Content Analysis In Communication Research*, Glencoe, Free Press, 1952, p. 9.
- (٦٧) Berelson, B. And P.J. Satten: "Majority And Minority Americans—An Analysis Of Magazine Fiction", in *Public Opinion Quarterly*, Vol. X, 1946, pp. 168—190.
- (٦٨) ثمة عدد من الدراسات التي طبقت أسلوب تحليل المضمون ، نذكر منها :
Kolaja, J. And R. N. Wilson: "The Theme Of Social Isolation In American Painting And Poetry", in *The Journal Of Aesthetics And Art Criticism*, Vol. 13, 1954, pp. 37—45.
- (٦٩) Ibid., p. 159.
- (٧٥) Ibid., pp. 161—164.
- (٧٦) Escarpit, R.: *Sociologie De La Littérature*, P. U.F., Paris, 1975, pp. 4—7
- (٧٧) محمد حناط حباب : *دستون علماء من الثقافة الثورية* ، في *الجلد* ، لخرائر ، العدد 903 ، 2 ديسمبر 1977 ، ص 30 .
- (٧٨) Bruford, Op. Cit., pp. 221—224.
- (٧٩) Lowenthal, L.: *Literature And The Image Of Man*, Beacon Press, 1957, p. 41
- (٨٠) Ibid., p. 242.
- (٨١) Ibid., p. 275.
- (٨٢) Ibid., p. 276.
- (٨٣) Dubois, J.: "L'insitution De La Littérature", in *Dossiers*, F. Nathan (ed.), No. 44, Bruxelles, 1978, p. 311
- (٨٤) د. صبري حناط : *الأدب والمجتمع متصل إلى علم الاجتماع الأدبي* ، في *فصول* ، المجلد المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، يناير ١٩٨١ ، ص ٧٠ .
- (٨٥) Smith, H.: "Toward A Classification Of The Concept Of Social Institution", in *Sociology And Social Research*, January 1964, pp. 302—304.
- (٨٦) Ibid., p. 304
- (٨٧) ثمة من النقاد العرب المعاصرين من يذهب إلى أن العرب القدماء كانوا يهتمون الأدب هل أنه مرتبة حياة صاحب أوضاعه ، أو هل أن صورة المجتمع ، وهو ما لم يتم لم إلا بعد تأويل قد لا يقى بالحاجة منه إلا إذا حل التكلام مالا يطوق من ذهن الاستنتاج وتكلف التخريج . فالترتث العربي النقي القديم لا يظهر فيه الباحث بما يوحي أن مفهوم الانعكاس مما قالت به العرب . وفي هذا يرى محمد رطلون سلام أننا : « نستطيع من سياق تعريف ابن سلام وابن رشت أن نقول إن العرب عرفوا في الشعر حقيقته ، ولكنهم لم يحسنوا التعبير عنها ، وجاء البلاغيون ، ونقاد الشعر وقد شغلوا بظاهرة المناظرة ومعانيه وأورثاته وقوافيه ، وبدلوه وما إلى ذلك ، فلم يخلوا إلى ما وراء هذه العناوين من أحاسيس ومشاعر ، وتجارب نفسية يدور حولها الشعراء » ، انظر : د. محمد رطلون سلام : *النقد العربي الحديث - أصوله ومضامينه ومناهجه* ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٦٤ ، ص ٤٥ .
- (٨٨) جورج لوكانش : *دراسات في الواقعية* ، ترجمة هيلم بلوز ، الطبعة الثانية ، دار الحقيقة ، دمشق ، ١٩٧٢ ، ص ٢٣ .
- (٨٩) Gerard, R.: *Messange Romantique Et Verité Romantique*, Grasset, Paris, 1961, p. 97
- (٩٠) Goldmann, L.: *Pour Une Sociologie Du Roman*, Gallimard, Paris, 1964, p. 111
- (٩١) كارل ماركس : *الأدب والنص في الاشتراكية* ، ترجمة د. عبد المعين الحفي ، الطبعة الثانية ، مكتبة مذبوني ، القاهرة ، ١٩٧٧ ، ص ١٨٠
- (٩٢) Eco, U.: *James Boal — Une Combinaison Narrative*, in *Communications*, Vol. 8, 1966, p. 92

استهدف الباحثان في هذه الدراسة معرفة ما إذا كانت القصائد واللوحات تتوحد للتل الأعل الاجتماعي للتفاعل بين الأفراد ، عن طريق إحصاء الأعمال التي تتوافق مع كل فئة ، واستخلصا وجود بركة واضحة عند الرسامين والشعراء الأمريكيين المحدثين لتمثيل الإنسان في عركه .

—White, R.K. "Black Boy—A Value Analysis", in Journal Of Abnormal And Social Psychology, Vol. 42, No. 4, October 1947, pp 440—453.

وهو دراسة تحليلية للقيم عن قصة الكاتب الزنجرى الأمريكى لمصير ريتشارد رايت «قولد الأسود»

د . محمود الشبلى : «القصة القصيرة في المجلات المصرية - دراسة في تحليل المضمون» ، في قراءات في علم النفس الاجتماعى في البلاد العربية ، إهداء وتسجيل وتقديم د . لؤيس كامل منيكة ، الطبعة الأولى ، الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٥ ، ص ص ٥٠٩-٥٢١ .

والدراسة تستهدف تعرف أهم ملامح القصص القصيرة موضوع البحث من حيث إطارها الاجتماعى والقيم المختلفة ، إضافة إلى محاولة تعرف ملامح شخصية بطل القصة من حيث إطارها الاجتماعى ، وأهدافه العقلية والعاطفية

- نفس محمود إبراهيم أبو العنين : الأدب والقيم الاجتماعية القروية - دراسة تحليلية ومبحث ميداني في ضوء مفاهيم علم الاجتماع ، رسالة ماجستير ، غير منشورة ، جامعة عين شمس ، كلية الآداب ، قسم الاجتماع ، ديسمبر ١٩٨٢

والدراسة تتخذ من مفهوم القبحة أساساً لفهم المحتوى الأدبي لرواية «الملاح» لعبد الرحمن الشرفاوى . ويقارن الباحث بين المحتوى القيمى الذى تعكسه الرواية ، والقيم الاجتماعية الواقعية في الريف المصرى ، والتطبيقات والقوى التي يطورها الروائي في حركتها وموقعها وتناج سلوكها . وقد نبت الدراسة المنهج الجدلى لتصور طبيعة العلاقة بين العمل الفنى والقيم الاجتماعية ، واستعان الباحث بتحليل مضمون القيم الاجتماعية المتضمنة في الرواية ، وأسلوب الملاحظة والمقابلة

(٦٩) د . محمد الجوهري ود . عبد الله الخسري : طرق البحث الاجتماعى ، الطبعة الأولى ، مطبعة المجد ، ١٩٧٨ ، ص ١٤١ .

(٧٠) ناهد رمزى : «الأبعاد الأساسية لسلوك المرأة كما تعرضه قصص الصحافة النسائية» ، في صورة المرأة كما تقدمها وسائل الإعلام - دراسة في تحليل المضمون للصحافة النسائية ، إشراف د . مصطفى سوسى ، المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية ، القاهرة ، ١٩٧٧ ، ص ص ٣١-٥٣

(٧١) Memint, A. "Problemes De La Sociologie De La Litterature", in G. Gurvitch, Traité De Sociologie, P U F, Paris, 1963, pp. 301.

(٧٢) نزهة من التماثيل حول هذه الدراسة ، انظر .

عبد الباسط محمد ، المرجع السابق ، ص ٦٣

(٧٣) المرجع السابق ، ص ٦٤ .

(٧٤) د . محمد محمود الجوهري ، ميادين علم الاجتماع ، المرجع السابق ، ص ١٥٧



الرواية.. تسكلا أدبيا ومؤسسة اجتماعية دراسة نظرية تطبيقية

صبري حافظ

إذا كانت الرواية هي أكثر العنود الأدبية ارتباطا بالواقع الاجتماعي ، وأشدّها التصاقاً بمواضعه أو مشابهة له ، فإنها - قإنها - قإن نماذجها الحبيبة على الأقل - تطمح دائماً إلى أن تكون أكثر من مرآة تنعكس على صفحاتها الصفيحة أو المعتمة مظاهر الواقع المختلفة ، وإلى أن تنبئ حجب الزمن والآن والمألوف والمباشر والواقعي - ولتستشرف آفاق المطلق والمحتمل والغريب والغامض والإنسان ، دون أن تنقسم العرى بينها وبين الواقع الذي صدرت عنه ، ودون أن تنعزل عن الغارىء الذي توجه إليه - إنها - باختصار - تطمح إلى أن تكون فناً ، إلى أن تعبّر عما لا يمكن التعبير عنه خارج نطاق ملكة الفن الشعرية ذات الشفرة المميزة . ولكنها في مغامرتها للاقترب من هذه المنطقة المهمة في التجربة الإنسانية ، أو بالأحرى في الحلم الإنسان ، لا تستطيع أن تغفل من إسار سحر اللغة لأزلى الذي يشدها دوماً من آفاق المستحيل إلى مخوم الممكن ، دون أن ينجح في أن يخلق أمامها كلية أبواب هذا الحلم العصى في التعبير عما لا يمكن التعبير عنه ، ولو الانعلاّت من إسار أنشودة الإحالات والرموز والتقاليد والمواضع التي تشد ما هو «فنى» إلى ما هو «واقعي»

عملية تفاعل وجدل خلاق وليست فرصاً من أحد الجانبين على الآخر ؛ لأن رؤيتها كتفاعل خلاق هي التي تشلّام مع استعلاية الرواية كعمل فنى متكامل ، يتمنى إلى مجتمّع من نوع آخر يضم مفردات هذا الجنس الأدبى . وهي مفردات متفاعلة كمفردات المجتمع الإنسانى تماماً ، ونوشك أن نحكمها العوائى نفسها التي تحكم الواقع الإنسانى سلباً وإيجاباً ، فليست هناك قوانين خارج مجال الإدراك أو التصور الإنسانى . ومع ذلك فإن هناك درجات متفاوتة من التشابه والتعائل والتأظر بين قوين هذا التفاعل في كلا المجتمعين (مجتمّع الشر ومجتمّع الروايات) ؛ وهي درجات التفاوت نفسها بين مواضع الواقع وشروط الفن ، الماثلة في تمرد ورعته اندائمة في لانعلاّت من أى قبود . وهذه المعامرة المشدودة بين طرفى هذا القوس ،

فالروية تجربة فنية متعقدة ، يبدعها كاتب فرد ، ولكنه يتوجه بها بمحرد التفكير في أن ما يكتب «رواية» - وهذه هي الخصبة التي يفرضها المصططح ذاته - إلى جمهور . . إلى جماعة . ومن هنا تبدأ سد إرهابات الخلق الأولى بعملية التفاعل المستمرة بين العردى والجمعى . وحتى إذا ما وافقنا على ما يقول به بعض الروائىين من أن جمهور القراء غير وارد على الإطلاق عند الكتابة ، وأنه لا دور له في عملية الإبداع ذاتها ، فإنه من العسير أن نعمل ذلك الحليل الدائم بين العردى والجمعى ، أو أن نعض الطرف عن اندور الاجتماعى (بمعناه الخصارى الشامل) في صياغة العردى المدع - أى انكاتب - وذلك العردى المدع الآخر - أى الشخصية الروائية - وعلاقة كل منها بالمجتمع وبالمؤسسة الاجتماعية .

غير أننا لا بد أن نرى هذه العملية المتشابكة في إطار كويها

القارئ/الناقد - هنا فقط يصبح هذا النص وجود في العالم ، وتكتمل دائرة الكمال والنفصال ، الانعلاق والانعقاد يتحقق النص المكتوب كعمل أدبي .

وبالإضافة إلى ذلك فإن الكاتب ، وباعتباره منتجاً للنص الأدبي ، لا يصنع المواد التي يصوغ منها عمله ، ولا يتساو لها كيفما اتفق ، وبصورة عفوية ، مع الجزئيات المهمة المتاحة ، التي يُسندو نافعاً في ساء أي تكوين أو هيكل فني . وهذه المواد التي يصوغ منها الكاتب عمله ليست مكونات شفيفة محايدة ، تختص بكياسة في العمل برمتها ، أو تندغم فيه كلية . وهي تسهم في صياغته وتحميه التماسك ، في حين تنبئ شكله وتبدي صوره إلى العناصر التي تحدد وجود أي عمل أدبي ليست حرثبات حرة مستقلة صالحة للإعصاء بأي معنى ، ولكن لها ثقلها المحدد وقوتها المنيرة . وهذا يعني أنه حتى عندما تستعمل هذه العناصر ، وتحتزج كلية بالعمل ، فإنها تظل بمنحطة بقدر مسا من الاستقلالية ، كما أنها قد تستأنف - في بعض الحالات - حياتها الخاصة . وليس هذا لأن هناك منطقاً مطبقاً ومنعاً للحقائق الجمالية ، ولكن لأن اعتبارها جزءاً حقيقياً من تاريخ الأشكال والصياغات الفنية يعني أنه لا يمكن أن يقتصر تعريفها على وظيفتها الأنية في عمل محدد^(١٤) .

فلكل من هذه العناصر ، سواء كانت عناصر فنية خاصة بتقاليد الشكل الأدبي ومواضعاته ، أو عناصر موضوعية من مادة الواقع الذي يتعامل معه الكاتب ، أو الواقع الآخر الذي يحاول تخليقه في عمله ، وجود مستقل سابق على تعامل الكاتب معه ، ومن هنا فإنها تتحدر إلى الكاتب وقد استكملت شخصيتها بعيد عنه ، واكتسبت ملامح قيمة ونفسية واجتماعية وأخلاقية ، واقتربت بتواريخ واستعمالات ، وحملت بدلالات وظلال ، وأصبحت قادرة على استدعاء مجموعة من البطائر أو العناصر التي ترتبط بها ، حتى ولو حاول الكاتب واعياً أن يجردها من كس هذا ، وأن يتعامل معها بحياد وكأنها تولد - عن يديه - لأول مرة ، ولا تزال في لعائف البراءة المطلقة

ومن هنا كان من المحال تخريد هذه العناصر أو تحليلها من كل هذه التواريخ والظلال والاقترانات . ويضاف هذه لإحالة أن الرواية هي مجموعة من الكلمات ، وأن إنتاج الكلام المكتوب أو المسموع في كل مجتمع دائماً ما يخضع لسيطرة ، ويتم اختياره وتنظيمه وإعادة توزيعه وفق حدود من الإجراءات التي تهدف إلى تعادي قوته وخطره ، وإلى التعامل مع الأحداث الطارئة ، وتحجب ماديته الرهبة المصجرة^(١٥) . إن فعل الكتابة في حد ذاته هو تحويل منظم لعلاقة القوة بين المسيطر والمسيطر عليه إلى مجرد كلمات مكتوبة - والسبب في حدوث ذلك هو الرغبة في جعل الكتابة تبدو كأنها محصنة كتابة ، في حين أنها في حقيقة الأمر أحد الطرق الخاصة لإحفاء وتنقيح المادية الرهبة لإنتاج مسيطر عليه بصورة بالغة الشدة والتظيم^(١٦) .

فعملية الكتابة إذن تطوى على التعامل مع مجموعة من علاقات القوى الخطرة من خلال الاستبعاد والانماء ، والمشى

والراعية في احتراح التعبير عما لا يمكن التعبير عنه ، هي التي تطرح على نقد الرواية ضرورة البحث عن صياغة جديدة لهذه العلاقة ، لا تتحقق فيها على حساب أي من طرفيها ، ولا تقع في أنشطة احتزال أي منها أو تبسيطه .

وقد حاول الناقد وعالم اجتماع الأدب الفرنسي «بيير ماشيري» أن يتناول هذه العلاقة المتشابكة الشائكة بين الرواية والواقع من خلال منظور نظرية المعرفة ، بصورة تجعلها أقرب إلى تكون إلى العلاقة بين المعرفة والواقع ، دون أن يعني بذلك أن لرواية معرفة ، فهو لا يفرق بين تكرار أنها ليست كذلك . والرواية في هذا المنظور ليست عملية «اكتشاف أو إعادة صياغة للمعاني الكامنة أو المسية أو المحبوبة في واقع ما ، ولكنها شيء ينشأ براءة ، إنها إضافة إلى الواقع الذي تنطلق منه . . فكرة الدائرة ليست نفسها فكرة دائرية ، وليست تعتمد على وجود دوائر بعينها ، وإن يروج الفكر بخلق في حد ذاته مسافة معينة ، وانعصاًلاً معيناً^(١٧) . وتزداد هذه المسافة وذلك الانعصال وضوحاً إذا ما أدخلنا عنصراً آخر وهو تعبير صورة المعرفة عند التعبير عنها ؛ لأنه وإذا كانت المعرفة قد عبر عنها في صورة كلام discourse ، أو صفت على كتابة ، فإنه من الخفى أن يكون هذا الكلام وتلك الكتابة محتلمين عن موضوعهما^(١٨) . وهذا الاختلاف هو الذي يخلق تلك العجوة المهمة بين النص والواقع ، أو بين الرواية كشكل فني أو حتى كمؤسسة اجتماعية وموضوع هذه الرواية ، أو ما نحاول رواية ما أن نقوله أو نعصى به

ولولا هذه العجوة المهمة لما كانت الرواية كاملة ومغلقة من ناحية ، وناقصة ومفتوحة من ناحية أخرى . . كلمة بمعنى أنه لا يمكن أن نضيف إليها شيئاً أو أن نغير في مبناها أو مفرداتها ، ومغلقة بمعنى أنها لا تكشف كلية عن كل ما تنطوي عليه . وهي ناقصة لأنها لا تتحقق كاحتمال بدون القارئ ، فلو لم يقرأها قارئ ما لظلت شيئاً وليس رواية . والقارئ هو الذي يجعل هذه الصفحات المكتوبة رواية ، وهو الذي يحول هذه الشفرة الخطية إلى عمل له وجود . ومن ثم فهو مفتوح أبداً لما لا نهاية به من قراءات واستجابات وتفسيرات . . وهذا النقص أو الجدل أو التكامل بين الاكتمال والنفصال ، والانضلاق والانعقاد ، هو ما يعطي العمل الأدبي وجوده المستقل الخاص دون أن يعزله عن الواقع الذي يتفاعل معه ؛ وذلك لأن الانعقاد الأدبي طريقه الخاصة للوجود نظرياً وعملياً ؛ وهذا يعني أنها - حتى في أشد أشكالها نقاء - تظل واقعة إلى درجة ما في أنشطة الظروف والرمكان والمكان والمجتمع - ويختصر فإنها توجد في العالم ؛ ومن هنا كانت دنيوية^(١٩) .

ودنيوية النص الأدبي أو طرفيته عند إدوارد سعيد ناجمة عن استحالة انفصال النص الأدبي كلية عن شبكة الظروف التي تصاحب تكوينه وعن سياق هذا التكوين . صحيح أن هناك تسليماً ضمياً بأن الموقف المعيش ضمن واقع وظروف معينة يحتل كلية عن نفس الموقف مكتوباً ، لأن النص المكتوب يظل وجوده معيافاً أو مؤحلاً . لأنه وجود خارج الواقع البطرفي أو الدنيوي - حتى يمكن تخفيفه وبعث الحياة فيه عن طريق

إليه . «الاستقلالية Autonomy يجب ألا تختلط بالاستقلال Independance . فالعمل الأدبي يؤكد نمطه الذي يحسه وجوده من خلال تأسيس علاقات مع ما ليس عملاً أدبي ، وإلا لما كان له وجود واقعي ، ولما أمكن بالفعل قراءته أو تصوره بأي حال من الأحوال . لذلك لا يسفر إعتبار العمل الأدبي واقعا متكاملًا في حد ذاته ، أي شيئًا متعصلاً ، تحت دعوى مصدرية المحللات الرامية إلى اختزاله أو الانتقاص من قيمته ؛ لأن هذا يعني عزله وتحويله إلى شيء يصعب فهمه ، وكأنه نتاج أسطوري لبعض التحليلات العاصفة . ومع التسليم بأن العمل الأدبي محكوم بقوانينه الخاصة ، فإنه لا يجوز أي عبثاً داخل لشرحه أو توسيع رقعته . إن مفهوم الاستقلال المطلق للعمل الأدبي هو إحدى السمات العامة للتصكير الأسطوري الذي يعتقد في وجود ماهيات صيغت وشكلت بلا أي تفسير لأصلها أو أسلوب تطورها . إن الاختلاف بين واقعين لها استقلالهما يشكل في حد ذاته نوعاً من العلاقة بين هذين الواقعين . وهذا طبيعي ؛ لأن الاختلافات الحقيقية لها طبيعة جدلية وليست ثابتة أو استاتيكية . وهذه الاختلافات تدعم باستمرار وتوسع وتتطور ، وتطرح شكلاً بانع التحديد من العلاقات غير التجريبية ، ولكنها مع ذلك علاقات حقيقية ؛ لأنها نتاج عمل إنساني ما^(٨) . إذن فالتسليم بوجود اختلافات بين عالم العمل الأدبي والعالم الواقعي هو نفسه الذي يطرح وجود العلاقة بينهما . وهي علاقة لا تسال من استقلالية العمل الأدبي وإن كانت تنفي استقلاله وعزله . وهذه العلاقة شكلها الخاص وطبيعتها المحددة ؛ لأنها علاقة ناجمة عن عمل الإنسان المبدع ، وعن فعل الكتابة ذاته . . . أو بتعبير ماثيري فعل إنتاج العمل الأدبي .

وحتى نضع هذه العلاقة في منظورها الصحيح لا بد ألا يفوتنا أن التعامل بين الرواية والواقع هو أحد أبعاد تفحص أشمل وجدل مستمر بين الروايات نفسها ؛ «ذلك لأن كل النصوص الأدبية تقوم أساساً بزعزعة نصوص أخرى والإطاحة بها من مكان والحلول محلها . وفي أغلب الأحيان فإن هذه النصوص محل مكان أشياء أخرى . وقد كان لنشئه من حدة الدهش ما يمكنه من رؤية أن كل النصوص الأدبية هي أساساً حقائق قوة ؛ وليست تبادلاً ديموقراطياً . لأن النصوص الأدبية تفسر الانتشاء بداءة عن أن يشيع عن عالم الوقائع وإذا ما أضفنا إلى ذلك تلك السرعة الاستحواذية المطلقة للسيطرة ، التي توشك أن تكون استبدادية في استئثارها بالسلطة وتأكيداتها لداتها ، تعرفنا على طبيعة هذه القوة المستمرة في النصوص الأدبية^(٩) .

وهكذا ينقل إدوارد سعيد القصة إلى مستوى آخر نرى فيه أن برعة النصوص الأدبية لتأكيد ذاتها ولتفرض عليها عن القارئ لا تتم على حساب الواقع بقدر ما تتم على حساب لنصوص الأدبية المختلفة . بمعنى أنه إذا كان للعمل الأدبي أن ينفي شيئاً فإنه لا ينفي الواقع بل ينفي غيره من الأعمال الأدبية المشابهة . إن كل رواية جديدة لا تؤثر على فهمنا أو تصورنا للواقع فحسب - بل بالدرجة الأولى - على فهمنا وتصورنا للرواية كشكل أدبي ، دون أن يعني ذلك إسقاط علاقة هذه الرواية

دائماً على الأعراف العاصلة بين المتنوع والمسموح ، مهما كانت أسباب المنع أو السماح . . من سياسية إلى أخلاقية إلى جمالية إلى لغوية . . الخ . وترداد الخطورة كلما ترددت إمكانيات الاختيار ، وكما تعددت الأعلام المبثوثة في طريق الكاتب . ومكانيات الاختيار أمام كاتب الرواية لا نهائية ، سواء كان ذلك على المحور الأفقي : محور العلاقات السياقية ، أو على المحور الرأسى : محور العلاقات التراثية أو الاستبدالية . . والأعلام المبثوثة أمام كاتب الرواية كثيرة ؛ لأن رقعة حركته لا حدود لها ومن هنا فإن احتمالات اصطدامه بشئ صوري الممنوع أو التحريم كبيرة . وكلها أوغل الكاتب في هذه التجربة الخطورة ، أصبح من المستحيل عليه أن يحقق ما حلم به فلوير يوماً من أن يكتب عملاً لا يشير إلى أي شيء خارجه . . عملاً له استقلالية الكاملة عن كل شيء ؛ لأن تحقق مثل هذا الحلم الممنوع يعني أن يوجد هذا لعمل خارج إطار تجربتنا المعرفية ، وتجربتنا الإنسانية برمتها .

ولا بد أيضاً من هذا الحلم المعصى المحال أن يتحقق أيضاً خارج إطار اللغة التي معرفتها وتعامل بها ؛ لأن اللغة ليست ببساطة صورة لواقع ولكن الأداة التي يتحقق عبرها الواقع ويصبح حقيقياً . إنها تحمل ضمن بنائها الإصاحي مادة الحقيقة بصورة لا يمكن معها طرح أي تصور لمادة عالم الأشياء الأخرى خارج مواضع هذا النسق البائى وحدوده^(١٠) . هي إذن لغة ، كنسق بائى ، ليست نسقاً ثابتاً ، وهي كنهنق بنائى لها احتمالات عبر البائية وعبر المتخفية ، كما أنها تتعامل باستمرار مع كل من حقائق التصور الأدبي ووقائع البئية الأدبية . وبرغم إدراكنا لأهمية هذا التصور فلا بد ألا نعمل رأى الشكليات الروس الذين يدعون إلى استقلالية النسق اللغوى ما دام قد تحول إلى نسق أدبي ، وإلى أن الأدب ، مثل أي نسق خاص للأشياء ، لا يتأتى من حقائق تنتمى إلى أنساق أو أبنية أخرى ، وبالتالي لا يمكن اختزاله أو تحويله إلى هذه الحقائق . . . كما أنه لا يمكن أن تقوم أية علاقة سببية بين النسق الأدبي وأية حقائق خارجية ، ولكن من الممكن فقط أن تقوم علاقات التناظر والتوافق والتعامل والاعتماد المتبادل والشرطية . . ومن ثم لا يمكن اختزال العمل لأدبي أو الادعاء ببساطة بأنه مستقى من أي نسق آخر . . وليس هناك ما يدعو إلى الاعتقاد بأن عناصره المكونة مشروطة بأي شيء خارجه^(١١) .

وبرغم هذه الضرورة أو الحتمية اللغوية ، وبرغم استقلالية نسق السائى الأدبي ، فإن هناك دائماً في العمل الأدبي قسراً لا يأمن به من الحرية ؛ من الارتجال الذي تسمح به مرونة الشكل لبنائية ولا نهائية احتمالاته . وهذه الحرية المترتبة بتلك الحتمية داخل هذا الإطار النسقى هي ما يمنح العمل الأدبي خصوصيته الناعمة من امتناع اختزاله أو تحويله ، ومما أنه نتاج عمل إنساني معين ، ووليد تفجر أو فورة تطرح شيئاً جليداً كلياً ، وأن له استقلاليته .

وهو يجب علينا - خصوصاً ونحن نتحدث عن الرواية - أن نفرق بين استقلالية العمل المعنى التي تعنى تكامله ووحدته المعنوية ، وبين استقلاله عن الواقع الذي يصدر عنه أو يتوجه

الخاصة والمعقدة بالواقع . إن مفردات العالم الذى يضم كل ما أبدعه الإنسان من روايات إنما تحكمها علاقات مناظرة لتلك العلاقات التى تحكم العالم الإنسانى الذى تعيش فيه : وهى علاقات تلمع فيها للثقافة وتحدد المكانات والأدوار وتأسيس معايير القيمة دوراً مهماً . وبالتراث الروائى الغربى - منذ (دون كيشوت) حتى الآن - ملء بأمثلة للنصوص التى نصر ليس فقط على فرض نفسها على الواقع المادى ، بل أيضاً على فرض مكانتها وكأنها تؤدي بالفعل وظيفة حيوية ، وتؤسس معنى وقيمة فى العالم^(١١) .

وبرغم أى استعراض سريع لواقع الرواية العربية وتاريخها على أنها لا تختلف فى ذلك كثيراً عن نظيرتها العربية فقد زعمت رواية (زينب) لمحمد حسين هيكل فى العقد الثانى من هذا القرن مكانة هامة كبرى من الروايات والروائين الذين رسخت أهميتهم منذ بدايات القرن وأذكر هنا على سبيل المثال لا الحصر إبراهيم رمزي وجرجى زيدان وذكربا نامق وسعادة مورلى وشاكر شقير ومحمود خيرت ونقولا الخداد وغيرهم . ثم حلت (عودة الروح) لتوفيق الحكيم زينب من عرشها بعد عقدين من الزمان . ثم حلت روايات عادل كامل ونجيب محفوظ (عودة الروح) من عرشها بعد عقدين آخرين . وبعد أقل من عقدين آخرين بدأت أعمال هسان كتمان ومحمود السعدى والعيب صالح وجبرا إبراهيم جبرا وحنا مينا تناوش المكانة التى احتلتها روايات نجيب محفوظ والشرقى يوسف إدريس وتحتها . وها هى أخيراً رواية إدوارد الخراط (رأيه والتين) نجمة لتفتتح لكثير مما أرسته هذه المحاولات أو بالأحرى الصراعات جميعاً . إن هذا الصراع بين النصوص الروائية هو وجه مهم من وجوه التعامل بين الرواية والواقع . وليس هذا الصراع محكوماً دائماً بنوع من التطور الفنى أو الفكرى أو الجمالى فى الرواية ؛ فقد زعمت أعمال محمود كامل ومحمد فريد أبو حديد وسعيد العمريان مكانة (زينب) و(عودة الروح) برغم أنها ليست أفضل منها ؛ كما أثر نجاح أعمال يوسف السباعي وإحسان عبد القدوس ومحمد عبد الحليم عبد الله كثيراً على مكانة روايات نجيب محفوظ ، برغم تميز روايات محفوظ فيها ومضمون صحيح أن باستطاعة الباحث أن يرجع أسباب صراع المكانات والأدوار هذا إلى عناصر خارجية ، لكن أى بحث منصف لا يمكنه تجاهل العوامل الداخلية للمشاركة فى صياغة هذه العلاقة الشائكة المعقدة بين الرواية كشكل فنى ومؤسسة اجتماعية معاً وبين الواقع . وللتعرف بشئ من التفصيل على حدود هذه العلاقة لا بد أن نتناول بعض القضايا التى يطرحها علم اجتماع الرواية فى هذا المجال .

ومن البداية نجد أن هناك اتفاقاً بين معظم دارسى الرواية - مهما تناقضت صاهج تناولهم لها - على أن الرواية قد أصبحت الفن الشعبى الأعظم لحضارتنا ، وأنها الخلف الطبعى للملحمة وللشعر الرواة عند أسلافنا ، وأنها تستمر فى الوجود . ولكن الوجود يعنى بالطبع التغير ؛ ومن المحتمل - على الأقل فى الفن - ألا يكون التغير دائماً إلى الأفضل ، ولكنه مع

ذلك تغير^(١٢) . واتفاق النقاد على أهمية الرواية لا يعدله إلا اختلافهم فى تفسير هذه الأهمية . غير أن عدداً كبيراً من دعاة المنهج الاجتماعى ورواد علم اجتماع الرواية يرون أن رواية هى الفن الأعظم لحضارتنا الصناعية ؛ لأن لكلمة المطبوعة (المنصنة) قد احتلت فى هذه الحضارة مكاناً كبيراً منذ عدة قرون ، ولا تزال تربع على عرش وسائل الاتصال الجماهيرية حتى اليوم ، برغم ظهور كثير من الوسائط الأخرى . كما يؤكدون وجود علاقة كبيرة بين نمو المدن وتنمى النعمة الفردية فيها ، وظهور الرواية وازدهارها فى الغرب والشرق على السواء^(١٣) . وهناك أيضاً تلك المحاولات التى تقوم بتحليل الأدب خلال ما يسمى بالاشراط ؛ أى بدراسته فى ضوء العناصر الشرطية المؤثرة ، مثل المكانة الاجتماعية للكاتب ، وانساق المناخ لأعماله ، والصورات التى تفرصها أشكاف النشر المختلفة ، وتركيب الجمهور^(١٤) . . . وكل هذه العلاقات أو الارتباطات لا تعدو أن تكون محاولة لتعرف الظروف التى صاحبت نشأة الرواية ، والسباق الذى جرى فيه تطورها ، وليس القوانين الداخلية للرواية كشكل أدبى ، التى تفسر لنا ارتباطها بالكلمة المطبوعة ، أو بنمو النعمة الفردية أو بسيادة العلاقات المدنية فى التجمعات البشرية .

ومنذ بدايات القرن الماضى حاول هيكل أن يشد انتباه الباحثين بعيداً عن تبسيطات معاصريه الخاصة بهذه الارتباطات ، وأن يسبر أغوار العلاقة بين الشكل الداخلى للرواية والظروف الاجتماعية الخارجية ، ويؤكد أنها قد عبرت عن نفسها بشكل جدى فعال وليس بصورة آلية تبسّطية . إذ يبدو للوهلة الأولى أن الرواية هى انتحاح الثقافة للطبقة الوسطى ، ولكنها كشكل أدبى - تجاوز الحدود التى تفرصها عليها هذه الرابطة وتعلو عليها ؛ لأن على الروائى أن يحول المدفوعة المعادية للفن إلى فن^(١٥) . وهذا المهام الصالح لطبيعة العلاقة بين شكل الرواية الداخلى والعالم الخارجى الذى تتعامل معه هو ما حاول علم اجتماع الرواية فى هذا القرن أن يطق منه فى محاولته للكشف عن أن القوانين الداخلية للرواية هى قوانين فنية حقاً ، ولكنها فى الوقت نفسه قوانين اجتماعية .

ولا يعود هذا التماثل إلى التماثل بين لأساقف الإسبانية فى الرواية وفى الواقع الاجتماعى محسب ، ولكن أيضاً إلى أن الحتمية الصية تحكمها قوانين مماثلة لتلك التى تنظم لحماية التاريخية أو الاجتماعية ؛ وإلى أن القوانين التى تحكم عممية الإنتاج الأدبى لا يمكن عررها عن الحسب الاجتماعى الذى يدور فى كل المواد الأولية التى يصاغ منها العمل الأدبى . وهى أساس قوانين فنية - اجتماعية ؛ لأن وانتطور التاريخى للرواية يشمل على اتجاهين متعارضين . فالرواية قد ولدت ورسخت كشكل أدبى على حساب الظواهر التاريخية والاجتماعية نكى تعبير عنها وقد حصلت الرواية على مكانتها كحسب فى عندما واجهت هذه الظواهر الاجتماعية والتاريخية ، وعرضت نفسها عليها ، وبالأحرى صدها^(١٦) . وهذا الصراع ، أو بالأحرى الحذل الفعال ؛ بين الرواية كشكل أدبى والدور الذى انتصق لها بعض

ظروف شأنتها على الأقل ، قد أسهم في تقي كل النظريات الوصحية أو التبسيطية حول علاقة الرواية بالمجتمع ودفع عدداً من السائين إلى لدهاب إلى النقيض ، والمطالبة بأن مهمة النقد ليست إمرار علاقة الكاتب بعمله ، وليست إعادة صياغة الأفكار أو التحذير خلال النص الأدبي ، وإنما هي تحليل العمل غير بنائه ومعماره وأشكاله الداخلية ، وتعرف طبيعة العمل الذي تؤدبه علاقاته الداخلية^(١٦) .

والعريب أنه ليس ثمة تعارض حدى بين هذين الميادين ، لأن معظم علماء الرواية يفرون بضرورة الاهتمام بمناخ الساء وللمعاد الداخلي للشكل الروائي ، ويحاولون تفهيم العلاقة بين أساقف والميكروسكوبية الأساسية في المجتمع ، في النقطه التي ينبغي اننى سادت فيها صيغات وأبىة وأشكال روائيه معينه . ولأنه أن يكون علم حتماع الرواية تاريخياً ومقارناً ، على أن تكون الاهمية المركزية في تناول الرواية لاعتبارها حقيقة فية . ورواية تحمل في نصابها ، أو معها ، حقيقة وواقعا سائين من الساحة الفكرية على وجود الرواية ذاتها . ويحل الظروف ، في ذلك الظروف الاقتصادية التي أنتجت في ظلها الرواية ، مكنا معها في هذا الصدد^(١٧) .

وقد كانت البداية الحقيقية لدراسة الرواية بصورة تاريخية مقارنة ، وبوصفها حقيقة فنية ، في كتاب جورج لوكاتش لهم (نظرية الرواية) الذي صدر في عام ١٩٢٠ . وقد جعل لوكاتش دراسته بتحليل القصص التي يطرحها سيادة شكل فني بما في واقع حضري معين ، بلذا باحصاءات المتناسكة في العالم القديم وعلاقتها بشكل أدبي خاص هو الملحمة ، مبينا أن الانتقال من الملحمة إلى المساة في الحضارة الإغريقية كان ضرورة حتمتها الرغبة في استيعاب تغيرات جذرية في البية الاجتماعية العميقة . ثم تناول قضايا فلسفة الأشكال الأدبية وتاريخها ، حتى أثبت أن التحول من الملحمة إلى الرواية ، أى من الشعر إلى البثر ، كوسيلة للتعبير ، ومن ثم من البطل البيل والمأساوى إلى البطل المعضل المنفتقر إلى اليقين والأصالة ، أو بالأحرى من البطولة إلى الإجرام أو الجنون ، كان ضرورة حتى يستطيع الأدب استيعاب تدهور العالم ، دون التحلى عن مطمح التعبير عن شموليته . وهما يركز لوكاتش على الشكل الداخلي للرواية ، أو - بالمصطلح الحديث - على أساقفها السائبة ، ميباً طبيعته التجريدية ، وللمحاضر الكامنة في ذلك ، ومعتبرا المفارقة هي المسداً المكون الأساسى في الرواية . ومن تجريدية الشكل واعتماده على المفارقة ، يطلق لوكاتش إلى استقصاء علاقة ذلك كنه بعرصية العالم الروائي ، وبالصيغة البيوجرافية فيها ، التي ترتبط إلى حد كبير بسرعة التأريخية ، أو الاحتمام تسلسل الحدث ، ثم يهدف إلى دراسة وسائل تقديم الرواية للواقع ، وإلى أهمية الشروط الفلسفية والتاريخية في بلورة مطامح الرواية كشكل فني ، وتحديد مكانها التاريخي والفني ، ميباً الطبيعة العاصفة والسحرية للمفارقة الروائية

وبعد هذا العرض الشائق للجانب التجريدى من جوهر ومجاليات الشكل الروائي وشروطه الفلسفية والتاريخية وطبيعته

الحدثية ، الذى يطلق بذامة من مصادرة أساسيه ، هي - كى شكل أدبي عظيم يولد نسة للمحاجة إلى التعبير عن محتوى ورؤيه جوهريين ، يقسم لوكاتش الرواية إلى ثلاثة أقسام رئيسيه ، وفقاً لطبيعة علاقة البطل المعضل بالعالم المتدهور . أولاً رواية المثليه التجريدية ، التي يتميز البطل فيها بسوع فريد من ضيق الألف أو نقصان الوعي بالعالم الذى تعيب عنه صلاته وتعقيداته ، ومن هـ يطلق باحثاً عن قيم معفودة ، فيقع في شبكة التحلل والتفصيح المتسرعة في وجه كل الذين يعيشون في عاء لمثاليات المتردة ، كى هي الحال في (دون كيشوت) لسرديس ، أو (الأهر ولأسود) لستدال . وثانياً الرواية النفسية ، التي تفقد هـ البطل شأى وقد شفى تماماً من مرحلة العصال ، وتخرج من وهمه ، دون أن ينطلق كمية من إيسارروميسيه ، ومن هـ يابيه يصبح مادة حصية للتحليل الداخلي ، حيث تقدم حياته كسببية ، وحيدة وعيه الذي يجاور في تعفده وشمايته معاً كى م يطرحه الواقع ، على سائتة جديراً بالتقصى ، خصوصاً عند ما يصبح من المستحيل أن يقدم الواقع - بمواضعاته الراهنة وتحلله - ما يرضى وعى البطل أو يشبع نهمه ، كما هي الحال في (أيلوموف) لخيوششروف ، و(التربية العاطفية) لملوبير . وأخيراً رواية التربية أو التنشئة الشاملة للبطل ، التي تنتهى - بعد بحث بانس معضل - بعرض حدود على الذات ، والتحلل عن هذا السعى الخائب التعليم . ويفعل البطل ذلك بنضج ووعى حاسسين ، يسميها لوكاتش النصح الرجولى ، لأنها يؤهلان البطل لبرجوة الحقيقية التي يعى فيها حقيقة العالم ، دون أن يتقبل مواضعاته الراهنة ، أو يتخلى عن معايير القيم المتضمنة فيه ، كما هي الحال في (ديهم مايستر) لجوته . وبعد هذه الأقسام الثلاثة يطرح لوكاتش نمط رابعاً يرى أنه لا يزال احتمالاً أكثر من حقيقة - ولكنه مع ذلك ضرورى لاكتمال الدائرة ، لأن الرواية تطرح فيه نفسها صد كى المواضعات ، وتحاول أن تقشرب مرة أخرى من الشكل الملحمى . وقد وجد أحدث هذا لاحتساس في أعمال تولستوى^(١٨) .

وبعد أكثر من أربعين عاماً قدم هرينه جيرار ، في كتابه (الكذب الرومانسى والحقيقة الروائية) في عام ١٩٦١ تقسيماً مشابهاً لتقسيم لوكاتش من حيث الجوهر وإن حالقه من حيث المظهر . ويعلق لوسيان جولدمان في كتابه (بحر حلم اجتماع الرواية) أهمية كبيرة على حقيقة أن جيرار قد وصل إلى نفس نتائج لوكاتش دون أن يطلع على عمله ، لأن ذلك في حد ذاته يبرهن على أن هناك منهجاً صحيحاً لرؤية العلاقة المعقدة بين الرواية والواقع ، يؤدى تطبيقه إلى النتائج نفسها ، وأن هذا المنهج لا يخطو فقط على نظرية في النقد ، بل على فلسفة للإنسان كذلك . فالعطل عند جيرار يصنف أيضاً إلى الأصالة ، ويعزو من الحياة في عالم متحلل ومتفصح . ونهز الأعم الروائي في سطر جيرار هو كذلك شجة لمصر وحدى عصان . فاحه عن وتويع هذا الإنسان المأروم المنفتقر إلى الأصالة في أنشطة لا يمكنه من هي أنشطة الاحتذاء : أن يكون ما ليس هو . . ألا يكون ذاته . وتقوم أنشطة الاحتذاء هذه على ما يسميه جيرار بالرعة المثلثة ، وهي في نظره جوهر ما يسميه بالكذب الرومانسى ، أى

الافتقار إلى الأصالة ، حيث يظن البطل نفسه أصيلاً ، وأنه إنما يدفع وراءه رعاته الذاتية وصيواته ومطامحه ، في حين أنه في الواقع يهت وراء رعات صيره وقد ارتدت قناع رعايته الخاصة ؛ ومن هنا فهو يتوهم أنه حر وهو ليس كذلك .

ويرى جيرار أن كل رعات الكائن الإنساني - باستثناء حاجاته المعنوية السحت ، كالخرج والبطش - تصاع من خلال هذا الآخر الذي قد يكون معروفاً (كالمرسان القدامى - وبشديد أماديس العار من الأسطوري - بالسبب لدون كيشوت ، أو نانيون بالنسبة لحويان سوريل بطل «الأحر والأسود» ، أو العشيق بالنسبة للزوج في رواية ديستوفسكي «الروح الأبدى» . الخ) ، أو حياً أو غامضاً كما هي الحال بالنسبة لأم بوقاري في رواية فلوير الشهيرة . . وقد يكون هذا الآخر نموذج مثالياً بعيد المسال ، كما هي الحال في (دون كيشوت) - وهنا تكون الرعبة خارجية - أو شخصية ، أقرب ما تكون إلى البطل كالعشيق في (الزوج الأبدى) - وهنا تكون الرعبة داخلية . . وتتفاوت شكل الصراع وحدته في لروية بتفاوت الطبيعة الخارجية أو الداخلية للرعبة .

وكلمة تعبر شكل الهوية بين البطل والآخر الذي يجتديه ، تغيرت طبيعة لعل ونوعية العلاقة الثلاثية بين الإنسان والرعبة والآخر ، دون تعبر جوهرها القائم على التضخ والتحلل ، ودون أن يفقد الإنسان حقيقة الرعبة في مواصلة السعي أو الإحساس بعدم تلاؤمه مع العالم . ومن هنا فإن الأشكال المختلفة لهذه الهوية تقابها أنماط مختلفة للرواية ، توشتك أن تنصق إلى حد كبير مع أقسام لوكاتش الثلاثة . ومع ذلك نظل الرواية عند جيرار هي لشكل الفن لسمى الإنسان الخائب بحثاً عن قيم أصيلة ، وعن الشاسم في عالم يفتقر إلى الأصالة . وهي لذلك لا بد أن تكون - كما هي الحال عند لوكاتش - بيوجرافية وتاريخية .

وبذلك تبدو الرواية في الصورة التي قدمها بها لوكاتش وجيرار كأنها الخمس الأدبي الذي لا يمكن أن تقدم فيه القيم الأصيلة ، التي دائماً ما تكون هي الموصوع ، في صورة شخصيات راعية أو وقائع صلبة - ذلك بأن هذه القيم توجد فقط في صورة مفاهيم مجردة في وعي الروائي ، حيث تأخذ طبيعة أخلاقية . عبر أن الأمكان المجردة لا مكان لها في العمل الأدبي أدنى لا بد أن تكون جزءاً من عناصره المتجانسة^(١٩) . لأنها - بالنقص - لا تستطيع أن تكون جزءاً من عناصر العمل الأدبي المتجانسة . ومن هنا فإنها تتحول إلى خيوط غير مريثة في شبكة أسافه وأبيته العميقة . «وعلى هذا تصبح مشكلة الرواية هي أن» نجعل ما هو تجريدي وأخلاقي في وعي الروائي العنصر الأساسي لعمل يمكن أن يوجد فيه الواقع في شكل غيب غير حقيقي ، يكون معادلاً للحصور التحلل أو التهرى^(٢٠) ؛ وتصبح مشكته النقدي هي استخلاص هذا العنصر الأساسي من تحت ركام صياغات هذا الحصور/ الغيب الذي يواجهها على أنه روية

وإذا كان هذا العنصر الأساسي يعبر عن نفسه من خلال شبكة الأبية والأنساق فلا بد أن تطرح العلاقة بين الرواية والواقع نفسها من خلال العلاقة بين الأنساق الروائية والأبية العميقة في الواقع . ويرى لوسيان جولدمان أن سيادة قيمة التبادل في الاقتصاد العربي وبداية التناقص بين القيمة التبادلية والقيمة الاستعمالية للأشياء هي التي خفقت أو كبرت اهيكس الناتج الذي قامت عليه الرواية ، وأن تطور الأشكال الروائية وتعدد أنماطها يتوارى مع تطور صيغة القيمة التبادلية وتغيرها . ومع تنوع تندياتها المحتففة^(٢١) وعلى هذا فإن المشكلة الأولى التي على علم اجتماع الرواية أن يواجهها هي العلاقة بين شكل الرواية نفسه والبيئة الاجتماعية التي تصدر عنها ، خصوصاً إذا ما سلمنا مع جولدمان بأن الرواية تتويج على مستوى عال من التماسك والمشروعية للوعي الجمعي كصناعة معيبة . وهذا الوعي الجمعي ليس واقعاً أولياً كما أنه ليس مستقلاً ، وبكس يتبدى بصورة غير مباشرة عبر سلوك الأفراد الذين يسهمون في حياة هذه الجماعة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية . . الخ ، بصورة يصبح معها هذا الوعي الجمعي مرادفاً للأيدولوجية .

والعلاقة بين هذه الأيدولوجية الجمعية والشكل الروائي لا تكمن في تشابه المحتوى بل في تناظر الأبية والأنساق التماسكة في كليهما . ويؤكد جولدمان أن هذا البناء العقل الشائق والمفصل ، الذي يمكن أن يسمى «رؤية للعالم» ، لأنه يطوى حقاً على ، «رؤية للعالم» ، لا يمكن أن يبدعه شخص واحد بل لا بد أن تحلقه جماعة . وكل ما يستطيع الفرد - وهو هذه الحالة الروائي - هو أن يلدغ هذا البناء العقل إلى درجة عالية من التماسك ، تنقله إلى مستوى الإبداع الخيالي والمفاهيم المعكبة^(٢٢) . وهنا يلتقي جولدمان مع ماسيري في نظريته الخاصة بالإنتاج الأدبي ، التي تناولها من قبل .



والآن علينا أن ننقل من عالم التجريدات النظرية إلى رواية محددة ، نبحث عن العلاقة بين بنائها الداخلي وما يمكن أن نسميه الوعي الجمعي أو رؤية العالم التي سادت في المجتمع الذي صدرت عنه هذه الرواية ، وفي اللحظة التاريخية التي تناولتها . وقد اخترت رواية فتحي هانم (زينب والعرش) حتى أطبق من خلال تناولها النقدي بعض الأفكار والنصا التي طرحها بجانب النظري من هذه الدراسة ، لا لأنها واحدة من أصيل الروايات التي صدرت في السبعينات فحسب ، ولكن أيضاً لأنها تضمع إلى أن تقدم رؤية شاملة لعقد الستينات الذي يتميز بالخصوبة والعراة معاً ، ولأنها واحدة من الروايات التي لم تأخذ حطها من الدرس والمنافسة

ومنذ الصفحات الأولى من الرواية تو جها (زينب والعرش) بهذا البيان المهم الذي يريد أن يعنى أى صفة بين شخصياتها وأحداثها وأى أشاء لمؤثراتها في الواقع . وهي لا تكتفى بهد التصدير الذي عادة ما يساه القارئ بعد أن يبدأ قراءة الرواية ،

ولا تنفك مسألة التناظر بين قواعد الشكل الروائي وقوانين الواقع المصري في السببيات عند هذا الحد ، بل تجوز كثير ذلك لأن الرواية ، وهي بدأ بالصير الأول - الجمع وليس المفرد - وتدخل القارئ في عملية التأليف ، تقدم لنا مفتاحاً مهماً للدخول به إلى الرواية . فنحن جميعاً - كما يوحى الصير الأول الجمع - مشاركون في صنع هذا الواقع ؛ ونحن في الوقت نفسه لا نشترك في شيء على الإطلاق . والشخصيات تستمرى الإحساس بأنها تفرض وجودها ورغباتها ومطامعها على الواقع وعلى الرواية معاً ، في حين أنها في الحقيقة محكومة بقوانين صارمة لا حرية لها في الاختيار أو التحقق . فكل شيء محسوب سدياً ، ومسيطر عليه ، ويخضع لحنمية اجتماعية لا تفلت منها الشخصيات أو القارئ أو المؤلف نفسه . فكيف تحكم هذه الحنمية الشخصيات والباء ؟ وكيف تؤثر على فاعلية العلاقات الداخلية في الرواية ، التي تصنع أنساقها البائية ؟

وإذا ما حاولنا أن نبدأ بالشخصيات فإننا نجد أنها جميعاً واقعة في أنشودة ما يسميه جيرار بالكذب الرومانسي ، عابرة من الإفلات من شبكة الاحتذاء المحكمة ، تتصارع كلها في بيت حكوت دقيق ، مصاع من مجموعة من الرغبات الداخلية التي تختلط فيها الرغبة في احتذاء الآخر بالتوق إلى تدميره ؛ لأن الدافع إلى الشيء موضوع الرغبة هو في نهاية الأمر دافع تجاه الآخر أو الوسيط . في رغبة الوساطة الداخلية يكبح هذا الدافع الوسيط نفسه ؛ لأنه هو الآخر يتوق إلى هذا الشيء موضوع الرغبة ، وربما يجوز^(٢٣) . ومن هنا لا تجد الشخصية الروائية أمامها من سبيل إلا الصراع مع هذا الآخر ، الوسيط ، المثل الأعلى ، من أجل تدميره . وهذا ما يفسر لنا إلى حد كبير لم نعش في معظم شخصيات الرواية الميول الانتحارية بدرجاتها المختلفة ، من عدم الرضى واحتقار الذات إلى الرغبة في تدميره ومحاوله إشباع هذه الرغبة بالاشجار معوي أو فعياً . وهو ما يفسر لنا أيضاً سيطرة علاقات الحب - التنازع ، الإقبال - الصد ، الحب - الكراهية بين معظم شخصيات الرواية . فليس في هذه الرواية حب حالم ولا كراهية حائلة ؛ لأن كل علاقات الحب فيها درجة واضحة من الفتنة . وفي لحظة الامتنان بالآخر تتخلق أجنة النور منه واضحة مرة ومبهمة في معظم الأحيان . فالمواطن الواضحة لا تتكون إلا في صبح نشيع به درجة من الوضوح وقدر من الأصالة . والمناخ الذي تصوره الرواية ، والواقع الذي تناوله ، يغتران إلى الوضوح والأصالة معاً

ومن هنا يعد عموض الانفعالات والأحاسيس ونقصها في الرواية ، وانشطار الشخصيات فيها كذلك ، من الوشائج التي تربط الرواية بالواقع الذي صدرت عنه ، والتي تعكس بعض لوجه التعامل الداخلي بينهما .

وعلاوة على ذلك فإن هناك في مستوى من مستويات التعبير وحده وربما واحدة عميقة بين معظم شخصيات الرواية ، برغم التباين الظاهر في نزعاتها وطبائعها . فكل شخصيات الرواية

ولكنها تعتمد إلى تكتيك بنائي يحاول أن يكسر أي إيهام بالواقع قد توحى به لرواية ، وأن يبه القارئ باستمرار إلى أنه لا يزال يقرأ «رواية» ، بل يشركه في بعض الأحيان ، أو على الأقل يوحى بأنه يشركه ، في توجيه مقدرات الشخصيات والأحداث ، ثم ما يثبت أن يستسلم معه للطريقة التي تعرض بها الشخصيات أو الوقائع نفسها ، وكأنه يريد قارئه أن يسلم بذلك الحتمية الغتية ، أو أن يعيها على الأقل . ولا يخلو فصل واحد من فصول هذه الرواية لصافية من واحدة من أدوات هذا الأسلوب الغي ابتكيرة ، التي تترواح بين محطبة القارئ مباشرة وبقد الكاتب لنفسه ، أو الحديث عن أدوات النص ، أو استباق الأحداث بصورة تمكنا من رؤية الحاضر على مראה المستقبل ، أو انشطار الكاتب إلى شخصيتين ، إحداهما تروي والأخرى تلاحظ ما يفعله وتتسقط له الأخطاء . . الخ .

ومن البداية يجد القارئ/ الناقد نفسه إزاء إغراءات التعبير السهل لهذه الخدعة على أنها جزء من الأسلوب التحليل Fictive في النص ، الذي نجده عند عدد من روائى الإنجليزية الكبار ، مثل فيلدينج ودكز وأنتوني ترولوب الذي كان مولعاً بمحاكاة القارئ في رواياته بعبارة «يا قارئ العزيز» ، للبرهنة على أن القصة ليست واقعة وإنما هي قصة ، وعلى الأحصاء لورانس ستيرن ، الذي أسس روايته الكبيرة الشهيرة (تريسترام شانلي) على هذا المنهج . وقد يذهب البعض إلى أبعد من ذلك فيزعمون أن التخيلية Fictionality ، ومحاولة البرهنة بتكتيك الرواية نفسه على استحالة كتابة رواية ، تعودان إلى سيرة تكتيك البدايات العظمى للرواية في (دون كيشوت) . غير أن استعمال قننى غام هذا الأسلوب البنائي ، أو هذه الخيلة الروائية ، وثيق العلاقة بالفضاء التي تطرحها الرواية من جهة ، ويعقد السببيات الذي تعيش فيه شخصياتها ، وتدور فيه أحداثها ، من جهة أخرى

وإذا كانت التخيلية بهذا الأسلوب المعقد الذي قدمها به فتحي عدم تحول أن تنمى تقليدية البناء الروائي ، وتوحى بأن الكاتب الفرد ليس له الدور المطلق فيه ، وتشير إلى تعقد الحقيقة وصعوبة معرفتها ، فلرب بذلك تكون أوفق الأساليب الغية للتعامل مع عقد السببيات الملء بالتناقضات ، الذي احتلظت فيه الحقيقة بالإشاعة ، وتناقص فيه المعلن مع المصمر ، واستشرى فيه عصاب الخوف وفقدان الأمان ، وتعرض البناء الاجتماعي لتعيرات جذرية غير تقليدية ، وانقلب ميزان القيم ، وأصبح انفصام الشخصية فصيلة لا مرمها ، ومع ذلك كنه أحسن قطاع عريض من المصريين بالفعار لا تنماتهم إلى هذا البند العظيم ، وامتلاء الحور بروح التعاؤل والكبرياء . ولحده هذه التناقضات احتفى المطلق السببي السلس من مساحة التوقعات ، وأصبحت المفاجأة المحسوبة - التي لم تعد مفاجأة بالنسبة للكثيرين - هي البديل ، بصورة بدا فيها الواقع وكأنه يحكم بقواعد لعبة مكشوفة للبعض وحامية على الكثيرين . وهذه هي طبيعة لعبة التخيلية نفسها التي تستعملها الرواية أسلوباً بنائياً

رثمة تعتقر إلى الأصالة ، ويطوى على قدر كبير من حداث النصوص
ولأحرى . ويطلق عليها تعريف جبرار لنكدب أو الريف
الرومانسي ، فكل شخصية تعتقد في قرارة نفسها أنها أصيلة ،
وهذه هي إحدى السمات الخفية للريف الرومانسي . الذي
تعتقد فيه كل شخصية أنها مصدر في أفعالها وتصرفاتها عن رغبت
ومطامح أصيلة ، وإن كانت لا تعدو أن تكون رهبة ، بصورة أو
بأخرى ، لأنشطة الاحتذاء الخهمية

وليس هذا محسب ، بل هناك درجة كبيرة من التماثل الذي
ينطوي بالطبع على قدر من الاختلاف بين معظم شخصيات
الرواية . عبد الهادي النجار هو لشكل الاجتماعي ، وإن كان في
نفس الوقت التقيض النفسي . لكل من علي همام وأحمد
عبد السلام دباب ، وهو المثلل الاجتماعي والنمسي لكل من نور
لدين جهس ورمضان السبع وحسن زيدان ، وهو أيضا التقيض
لاجتماعي والنمسي لكل من يوسف منصور وصالح الأحمرس
ومدحت الأيوبي . ولا تخلو العلاقة بينه وبين ساء الرواية من
بعض درجات التماثل والمقارفة ، فهناك قدر كبير من التماثل بينه
وبين زينب الأيوبي ، برعم ما يبدو من تباينهما الظاهر . وهو
أيضا المثلل الكامل لشخصيتين تسائنين تبدوان متماثلتين
تماماً ، هما خديجة السبع وإخلم كمال . وكيف يحسن هذا التماثل
تدراً من الرحدة ومقداراً من التبسط على مستوى خريطة
العلاقات الإنسانية من جهة ، ورسم الشخصيات من جهة
أخرى ؟ هذا ما سوف نحاول الإجابة عنه من خلال تعرف
بعض شخصيات الرواية وخريطة العلاقات بينها

عبد الهادي النجار - الذي يوشك أن يكون نموذجاً فريداً
لبطل المضاد Anuhero في الأدب العربي - هو أهم الشخصيات
لتي تقدمها هذه الرواية ، بصورة تدوم معها معظم الشخصيات
لأخرى ، بما في ذلك الشخصيات النسائية ، كأنها مظاهر
لحوائب محتفة من شخصية عبد الهادي النجار ، لو أدوات فيه
تنعكس على صفحاتها بعض الملامح الظاهرية أو العميقة
لشخصيته . لذلك فليس من قبيل المصادفة أن يفرض هذا
«الشيطن» نفسه على الرواية منذ صفحاتها الأولى ، برعم أن
الرواية شامت أن يتضمن عنوانها اسم الشخصية النسائية الأولى
(زينب) بعيداً عن مكان الصدارة ، فلا نسمع عنها حقيقة إلا
بعد أكثر من مئة صفحة من الرواية ، وبعد أن تكون قد تعرفنا
أصلياً على عبد الهادي و«فصله» ، وصعوده الشاق إلى القمة ،
وفلسفته وأراهه ، ورؤيته للعالم من حوله ، وإنجازته الرئيسي في
مؤسسة «العصر الجديد» الصحفية ، ومساعدته يوسف منصور
وحسن زيدان ، اللذين يعكسان الجانبين المتناقضين في
شخصيته ، ورؤية عدوه الرئيسي (دياب) له ، وتقارير
المخابرات عنه ، وأهم من ذلك كله تكوينه النفسي والعكري
والاجتماعي

ومن البداية يصنع الكاتب يدنا على مفتاح مهم : «إن
عبد الهادي قد انفصل عن أهله وبيته ومديته كما انفصل الراهب
الذي يعمل موته في الحيلة الدنيا . . . إن عبد الهادي يشعر به
وبين نفسه بهذا الشعور ، ويرى في عزلة عن ماضيه ، وفي إقباله

على ما هو فيه ، نوعاً من الرهنة أو الفروشة»^(٢١) . وهو مفتاح
مهم ، لأنه ينطوي على مبدئين أساسيين متناقضين : هما مبدأ
الاحتياز الإرادي ، احتياز الانفصال عن واقعه القديم ولأسباب
إلى طئقة السادة الذي يعرف أن عبد الهادي قد قرره منذ زمن باكر
في حياته وهو لا يزال طالب في المدرسة الثانوية ، وعن وجه
التحديد منذ شهد أباه يهان ويلعب دور ليهلوس في سراي مكى
باشا ، وسدأ السليم أو «عزوبة المظففة لقواعد لعبة ،
والإدعان لمواصفات العالم الجديد الذي دخله ، فقد كب
عبد الهادي عن احتياز مواقفه ، وسلم حريته كاملة هذه الرغبة
السيطرة عليه منذ شهد أباه النخبة التي انصم أبوه إليها تابعا ،
وراد هراس ينسب إليها شريكاً وبدأ . ومنذ لحظة الدخول إلى
عالم هذه الطبقة المتميزة وهو فاقد لنفسه وحرية وأصانته معا

لا يعيش المواقف واثم يراقبها ذاتها ، بحث فيها عن مادة تصنع
لأن تروى في مجلسه ، حتى ترويه بدخلة حياة . وهو إلى حد ما
واع بأنه مد احتار ماتت في داخله أشياء وأشياء . ذلك ولأن
امعن المطلق للرغبة هو الموت ، ولكن الموت ليس هو المعنى
النهائي للرواية^(٢٢) . فالرواية من حيث هي شكل في
ومؤسسة اجتماعية معا هي إحدى أدوات الإنسان لدره الموت
ومن هنا فإن الكاتب يذكرنا مباشرة بعد هذا المفتح بقصة
الراهب الذي قادم الشيطان في الدير عشرين عاماً ، وما إن
انتابته لحظة فرح بانتصاره حتى حسم بالمرور كل شيء . ويعلق
عبد الهادي على هذه القصة التي يروها له يوسف منصور بأنه
لا انتصار هناك ولا هزيمة ، فدخول الدير في حد ذاته ، وإبقاء
فيه ، هو الهدف والغاية ، ولا معنى معها لانتصار أو هزيمة .

ولكن مأساة عبد الهادي تكمن في أنه ما إن حدد اختياره
وحقق رغبته في الانتهاء إلى عالم السادة ، ودفع لشم العادح هذا
الاختيار ، حتى بدأ هذا العالم يتهاوى ، وأخذ عالم جديد يحل
مكانه ، سادته من الطبقة التي جاهد عبد الهادي طوال حياته
حتى ينمصل عنها . فبدأ كأنه كالراهب الذي رد فجأة إلى العالم
الدنيوي ، لا لعب في ورعه وتنسكه ، ولا لنقص في ماله ،
فقد ملع أهل مراتب الكهانة والنعفس ، ولكن لحية شيطانية
خارقة من حيل تبادل للراكز وتعاكس المواقع . فقد قلب العالم
فجأة بحيث لم يحسب له عبد الهادي أي حساب ، وعصفت
الثورة بأعمدة عالمه القديم ، وكان من محاسن الصدف أن
الصرية التي أطاحت بعالم السادة القديم ألفت عليه صنع
ستوات في دائرة عالم السادة الجديد . وهو يحاول جاهداً أن ينتمى
إلى عالم كشف له في شخصية دياب من عدوة واضحة ، أو
بالأحرى من أحد المظاهر الجديدة لتوسطة انداخية وقد فقد
الوسيط فيها كل سحره وأهنته ، وإن حافظ على مكانته ويعوده .
ومن هنا فإن الآخر - الوسيط (دياب) لم بعد موضوع احترام
الذات الرابعة ، بل على العكس يحط برده لها . ومن هنا تنشح
الحيلة بقدر كبير من المرارة ، ويمتتح النهاية عيبه بالعرف
عما ، بل القرف منها ، دون فقدان الرعة بها كنية .

وما يجعل الحيلة أكثر مرارة وعشية أن هذه الثورة الجديدة التي
فليت كل شيء ، جعلت من عبد الهادي - ذلك المتسقى

يدمر كل مواضع العالمين الداخلي والخارجي ، تدبير بني عليها حياته . ولذلك كان من الطبيعي أن تتحول حياته - منذ أول مواجهته له مع النظام الجديد - إلى لحظة متصلة من القلق والشك وفقدان الأمان ، وانتظار الصدمات التي قد تأتي من أكثر أعوانه قرباً منه وإحلاصاً له

هنا نحى أهمية علاقته بريب من ناحية ، وبساعديه يوسف منصور وحسن زيدان من ناحية أخرى ، في الكشف عن هذا التحول الحظيري في حياة عبد الهادي . سبب مصادفه أو علامه بريب قد بدأت في التحلق والتطور مبرية لمعركته مع دياب وفي تعامل معها . وأن علاقات الثعالب والمتصدين بين مساعديه أحدثت تسرع عن نفسها أيضاً خلال معركته مع دياب حين بدأ فيها دوراً ملحوظاً . ومن البداية لا يحفى على أى قارئ لرواية هذا التفاعل بين شخصيات عبد الهادي ويوسف وحسن . فبعد الهادي هو الذي عينها في الحريضة ، وهو الذي عيها مهمة الصحافة ، وأعدهما ليكونا امتداداً للجانبين مختلفين وبكهما متكاملان وغير متناقضين في شخصيته . فهو بذلك الأب المهي والروحي لها . غير أن لكل منهما أباه الفعلي أو الروحي وعلاقة يوسف بوالده نوشت أن تكون في جوهرها هي نفسها علاقة عبد الهادي بوالده ، وإن بدت كأنها المقلوب الكامل لها . وعلاقة حسن بأبيه الروحي ومثله الأعلى «عل همام» تكرار للعلاقة . وأهم من هذا كله فإن في علاقتها بعد الهادي أطوار من علاقة كل من الشخصيات الثلاثة بالأب ، وأما حاشا من فكرة قتل الأب الفرويدية . والرواية مليئة بالمواقف والأحداث والتصرجات التي تؤكد هذا كله

وفي علاقة عبد الهادي بها شيء كثير من علاقة كرامازوف الأب بابنه ، وخصوصاً بالأبن غير الشرعي . فهي عن مستوى من المستويات ابان غير شرعيين . ومن هنا فإنها يطمحان إلى قتله ، كل بطريقة الخاصة . وهذا أوضح في حالة حسن منه في حالة يوسف الذي تنطوي علاقته بعد الهادي على بعض تعقيدات علاقة إيثان بأبيه في (الإخوة كرامازوف) لديستوفسكي . وهناك تصرجات مباشرة لحسن عن رعبه في أن يحل مكان عبد الهادي وأن يصبح رئيساً للتحرير^(٣١) ، وهي تتصافر مع تصرجات عبد الهادي العاهمة لأطماع حسن ومطامحه منذ دخل الحريضة ساعياً بمقالات على همام ، لتؤكد لب طبيعة هذه العلاقة . إن عبد الهادي يواجهه صراحة : «أنت تسمى اليوم الذي تستطيع أن تقصى فيه على»^(٣٢) . ويقول له عندما يدافع حسن عنه بأنه ليس مجوراً ، وأنه صورة مجسمة لدوريات جرائ : «ولكن عجز ، وصورت الحقيقة أحضها فيكم أتم . انظر إلى وجهك في المرآة يا حسن ، متجدد الكهولة أكنت وجهك . أنت ما زلت في الخامسة والثلاثين ولث وجه عجز في الستين»^(٣٣)

إن عبد الهادي هنا لا يعترف بأن حسن زيدان هو أحد معابر داته الممزقة بحسب ، ولكنه يريد أن يعرف أنه أكثر منه تعوقاً وهذا ما يعرفه حسن حقاً ، ويلوره في قوله لعبد الهادي «لو كنت تحف من كراهيتك لي»^(٣٤) ويرغم أن عبد الهادي يسارع

إلا أخلاقى لكبير - مخدحها الأثير وهي لا تدرى . وفتحت اسب أمام لصفة بني هرب منها عبد الهادي يصعد إلى أعلى ، ليحقق عدد كبير من أسئله به . وإذا بعد امندى التي كان متفرداً وحده في عالم السادة القدامى ، يصبح هو الأعوج ، يبقى وحده ، وتسقط طقة السادة القدامى من حوله . ويأتى لسادة الجدد ، وكثرتهم من نوع عبد الهادي ، ليجهزوا تعددهم وكثرتهم على نموده . قبيده . وهكذا يجدونه في أسفل دون أن يحطوا بموقعه أو يتقصوا من مكانته . ونجد الأدب ينسبها فجأة وقد تحولت إلى آخر ، إلى وسيط ، وفقدت رعبها كل معنى . وبدأ لصراع بينها وبين من لا يرقون إلى أن يكونوا أسداً لها أو وسطاء تحتهم .

ه هو ذا عبد الهادي الذي لم يبدأ له بال منذ شهد مكى باشا سيداً للمجلس في سراياه حتى أصبح هو كذلك سيد مجلس من نوع مختلف (كان مجلسه في «العصر الجديد» الذي يتردد عليه «كل من له اسم أو نفوذ في هذا البلد» وكل من قد يكون له يوما سم أو نفوذ)^(٣٥) . والذي كان «يجد سعادة عامرة في أن يجمع المكرات بالمشهورين في مكان واحد» وكان يسئل وهو يترق الباشا مائة عشرة آلاف قدام وقد تورط في حديث مع شاب شيوعي وهو لا يعرف عنه هذه الحقيقة . . . كان فرح فاكريتش في صدر عبد الهادي وهو يكتشف عجز الناس ، «وهمهم» وأصماهم ، وحشهم العمى . كانت حجراته مسرحاً للكشف عن عورات النفوس ،^(٣٦) وكان هو المتصرخ الأكبر في هذا المسرح ، وهو يخرج كل فصوله . ولكن ها هو ذا يجد الهادي الذي تربع على هذا العرش ، والذي يرى يوسف أنه أقوى البشر وأكثرهم شجاعة وصراحة^(٣٧) يلحظه دياب - رمز سادة العصر الجديد - في كلمات قليلة باترة «صحي ، شري ، حيث ، ثعبان ، إنه عدو الثورة . . . إنه أسفل مخلوق ظهر في الوجود»^(٣٨) . فهل لمؤسس «العصر الجديد» حياة في هذا العصر الجديد ؟ وهل يمكن أن تنطل عليه خدعة الإبقاء عليه وهو يحس أنه يفقد مع كل يوم بعض ما حققه ؟

بلاجابة عن هذين السؤالين نجد أنصا بقول نعم ثم لا . نعم ستكون له حياة في العصر الجديد - الحريضة والمرحلة معاً - ولكنها حياة معاصرة لتلك التي عاشها من قبل . ومن هنا نحى هذه اللا التي توحي بأنه وقد فقد الحياة التي عاشها من قبل ، فقد فقد كل إمكانية للحياة في العصر الجديد . ولذلك فإن الخدعة تنطل عليه ، ولكنه لا يقع في شركها بالكامل . فهي هودا يتدفع إلى اكتشاف قواعد اللعبة الجديدة والسيطرة عليها ، ولكن بعد أن فقد قدره من حاسته وكثيراً من تقديره للسادة الجدد . فهو يعرف أن الثورة قلت نظاماً ليحل محله نظام هو في حقيقته لا نظام ، تحتل فيه القيم وتحتل الطبقات كما تحتل الحاصل ذلك . وهذا الاحتلاط يناسبه تماماً ، ويتيح له فرصاً أكبر من غيره في الحركة والنمو والنموذ . ولذلك فهو لا يريد القضاء على هذا النظام^(٣٩) . ولكنه لا يعرف أن هذا الاحتلاط الذي يتوهم أنه يناسبه تماماً لا يناسبه على الإطلاق ، وأن هذا الاحتلاط قد تسرب إلى حياته وأصدها اتساقها وتماسكها ، وأنه

بالنمى فإنه كان حقا يكره «حسن» ولا يستطيع في الوقت نفسه الاستغناء عنه . ومشكلة حسن مع عبد الهادى واحدة من المشكلات المزمنة في عالم الرغبة للثلاث ، «عندما نعتقد الذات أن نموذجها يعتبر نفسه أسمى منها إلى حد أنه يرفض قبولها كأحد حواريه . وهما تحس الذات بالتمرق بين شعورين متعارضين تجاه مثلها الأعلى : الإذعان والتوقير البالغين من جهة ، والحقد الخبيث من جهة أخرى» (٣٣) .

ومع أن كلا من يوسف منصور وحسن زيدان يكن لعبد الهادى في علاقته به هذا المريج المتعارض من التوقير والمقت ، وأن علاقة كل منهما به ليست علاقة سهلة أو أحادية الاتجاه أو بسيطة ، فإنهما يوشكان معا أن يكونا نمجدا خارجيا لطرفى هذه العلاقة ذات الشقين المتعارضين ، حيث يمثل يوسف جانب الإذعان والتوقير إلى حد أننا نوشك في بعض الأحيان أن نوقر بأنه يحبه حقا ويحبه . وهناك في الواقع أكثر من شخصية واحدة في الرواية نعتقد أن يوسف محليص لعبد الهادى ومح له ، في حين يمثل حسن جانب الحقد الخبيث الذى يتربص لعبد الهادى كنيا سنحت الفرصة ، والذى يتجل بوضوح في عدد من أحداث الرواية ومواقفها . عبر أن تمسيد كل منهما - على الصعيد انطاهرى أو الخارجى - لأحد جانبي هذه العلاقة لا يعنى بئى حال من الأحوال أنه لا ينطوى - داخليا - في كنهس الوقت على الجانب الآخر ، ففي علاقة يوسف بعبد الهادى قدر ملموس من الحقد ومقدار أومح من الترفع الخفى والرعة في الضوق عليه ، ليس فقط في العمل ولكن أيضا في مجال المنافسة على قلب زينب والموز باحترامها . وفي علاقة حسن بميد الهادى الكثير من الإذعان والتوقير والإعجاب الذى ينطوى على اعتراف ذات بالضعف إزاء تفوق عبد الهادى وتمكنه . ولا يتمكس هذا في العمل وحده ، ولكن في علاقة كل منهما بزينب ، وفي طبيعة محاولتهما للموز بها .

وإذا كانت علاقة كل من يوسف وحسن بعبد الهادى تسفر عن جانب كبير منها عبر التعامل معه في العمل ، فإنها تسفر عن جانب حيوى آخر لا يقل عن الأول أهمية خلال نشابك مصائر الشخصيات الثلاث في علاقتها بشخصية العنوان زينب . فإذا كان العمل هو المجال الذى يتحقق فيه الإنسان بوصفه منتجاً وصاحب دور اجتماعى ، فإن الحب هو المجال الذى يتحقق فيه بوصفه إنسانا ذكرا . ومن هنا فإن علاقة هذه الشخصيات الثلاث بزينب هي مجال تحقيق الإنسان ، وساحة صراعهم بوصفهم ذكورا يتطلعون إلى الاستحواذ على أنثاهم المفضلة وريب هنا هي الأنثى بأداة التعريف المصحمة ، وهى أيضا ليست امرأة واحدة بئى حال ؛ فمن الواضح أن تصور كل من الشخصيات الثلاث لزينب مختلف ومتناقض إلى حد كبير . يقدر انساقه بين طبيعة هذا لتصور وريب الحقيقية تتحدد العلاقة تتووق كلما قلت المسافة ، ونضمحل كلما بعدت الشقة بين لتصورين . ومن هنا فإننا لا نستطيع أن يستكمل خريطة علاقات هذه الشخصيات الثلاث دون إدخال شخصية زينب بوصفها أحد العناصر الأساسية في بلورة هذه الخريطة وتحديد أبعادها

ومن البداية سنلاحظ أن المؤلف يرسم شخصية ريب من خلال استعمال ما سماه ناحتي - وهو أحد كبار الشكيبين الروس - بالفص متعدد الأصوات Polyphonic Narrative الذى لا تتشكل فيه ملامح الشخصية من خلال وجهة نظر واحدة أو ثابتة ، بل من خلال مزيج من الرؤى والتصورات والأصوات المتشامكة والمحتنعة ، ومن خلال التحلى عن محدودية التسلسل السببى بوحدة نظره للمردة ، ونبنى منظور جمعى ، أو بالأحرى منظورات ومسطقات متعددة Plurality Of Viewpoints أو Plural Posinons في الرؤية والتساو (٣٤) فالرواية لا تقدم لنا صورة واحدة لزينب ، ولا تحاول حتى أن ترسم ملامح شخصيتها من خلال تصور الكاتب لها - والكاتب هيا شخصية من شخصيات الرواية ، وهو بالطبع غير المؤلف (٣٥) ، بل تقدم لنا مجموعة من الصور المختلفة والمتعارضة أحيانا لهذه الشخصية في محاولة مقصودة للارتدع بها إلى بعض الأفاق الرمزية .

وتسفر هذه المحاولة عن نفسها بوضوح من خلال دراسة لعبة الرواية التى لا تنحو إلى رفع عالم المثقفين إلى أفاق شعرية أو رومانسية ، بل على العكس تحاول أن تنزع عنه أهانة الكادبة المحيطة به ، وأن تنخفض به إلى مستوى الحياة اليومية وعالم الدسائس والأسافس والمؤامرات ، في الوقت الذى تحاول فيه أن ترفع عالم زينب قسرا من مستوى الابتداء ولدعارة المحط إلى مستوى أعلى هو العادى المألوف ، وربما الأخلاقى المثالى أو الشعرى . وإذا كان وجود لعتين في الرواية من شأنه أن يوطد الصلة بينها وبين الواقع الذى صدرت عنه ، والذى تمير بدرجة كبيرة من الازدواج اللعوى ولاقصام المعطى ، فهذه - من ناحية أخرى - يشير إلى ازدواج القيم في عالم الرواية . لكن تلك قصة أخرى كما يقولون . ولنعذ الآن إلى صورة زينب .

نعرف صورة ريب لأول مرة في الرواية من خلال تقاوير المحادثات عها . ثم تستمر الرواية في إكمال صورتها الأولى تلك . الصورة المباشرة السلبية ها ، التى ترد منها من خلال تقديم الرواية لشخصية عبد الهادى . . ففي القسم الأول من الرواية ، المكرس لتقديم شخصية عبد الهادى ، ترد وصف وأشاج من شخصية زينب ، أو بالأحرى من صورتها الظاهرية التى تبدو لحوايس المحادثات قوى العيون لناقة المصحلة معا ، أو لتصيدي المنع الرحبضة في المواجر لسرية كحسن زيدان ، أو من خلال شائعات علاقتها بنظمى مكى - ابن مكى باشا ، وزميل طفولة عبد الهادى وغريمه معا

ثم لا يلبث الكاتب في محاولة لقب ميراث الرؤية دحل الرواية أن يقسر التركيب الروائى على تعبير هذه الصورة . فهو لا يكتفى بأن يوقف سرد الأحداث والوقائع التى أحدثت في شبكتها (والتي تدور حول الصراع في «العصر الحديده» بين رجالات المناصى وأعمدته الراسخة ، ومجوم الحاصر الدين يقضون على السلطة ولكنهم يفتقرون إلى الخبرة والمعرفة) على مدى مائة صفحة تقريبا ، بل يحاول أن يقدم لنا صورة جديدة لزينب ، معاكسة تماما لكل ما عرفناه عنها من خلال الأحداث

ميلادها سبقته إرهابات مماثلة لتلك التي تسبق ميلاد الأنبياء والقديسين ، فقد ماتت الجارية جيلان لشريعة قبل ميلادها أيام «وجاءت الطفلة للملاك بعد أن طردت الشياطين»^(٣٩) ، ولكن أيضاً لأنها أمت وعملت منذ لحظة الميلاد في محراب يحسب فيه الجمال الحسى بالبراعة وبالطبيعة^(٤٠) ، ولأنها - ككل الأسبىء والقديسين - كانت نقطة القطيعة بين الماضي والحاضر ، وبداية عهد جديد ورؤى جديدة «والآن جاء دور انطفئة التي لا تدرى شيئاً عما كان ، ولا تدرى شيئاً عما سوف يكون ، تصحح أما لفيلة جديدة وأسرة جديدة ، ولتبدأ الحياة بعيد عن الماضي الذي انتهى ، والذي حكم عليه الزمن»^(٤١) . وبداية الأسره الجديدة والحياة الجديدة هذه هي صليب زيب الذي ظل يعدها طوال الرواية ، والذي لم تتخل أبداً عن حمله . ويلور أبوها - في نوع من النبوءة الروائية الموحية - شعار قداستها ، الذي حكم تطور حياتها ورحلتها المصية في البحث عن رجل عندما يقول : «إن الأبوين لم يعرفوا إلا المجد أو الموت ، ولا شيء وسط عندهم . هكذا اجتاحت قبائلنا العالم ، الحياة الحقيقية أو الموت الخفي»^(٤٢)

وهي أيضاً كالقديسين لأنها شأت في أرض لا تعهم نعمتها ، فليست هناك لغة مشتركة بين مدحت الأبوين وزوجته . ومدان ولدت زيب أصبح فقدان هذه اللغة المشتركة أكثر وضوحاً . ومدحت الأبوين يعرب مراراً عن بأسه من أي حديث مع زوجته ، ويشيح دائماً عنها ، ويتبأ بأنها ستكون مصدر الضرر الذي سيلحق بريب^(٤٣) . وهو يمهّد بابنته إلى صالح الأخرس لأنه لا يأمن زوجته عليها . وقد كان في بسوته شيء من البصيرة ، كما سنبرهن أحداث الرواية فيما بعد ، وبخاصة حادث الختان وتأثيره المروع على حياة زيب^(٤٤) . ويتأكد فقدان لغة التواصل بين الزوجين من تعرف صورة مدحت الزهنية ، التي خلقتها حديجة بعد موته ، والتي بدا معها أن مدحت ألجت يقوم للحديجة بما عجزت مدحت الحى عن الاصطلاح به . بها هي دى الآن قد تحررت بالموت من ريقه الواقع ، وأحدث تعلق وقفاً خاصاً بها ، على مزاجها ، واقعاً هي سيدته الأولى ولأول مرة ، إذ تهمز فيه البقية الباقية من الواقع القديم المتمثلة في دودو هانم والدة مدحت في كل موقف أو مواجعة ، ثم ما تبث أن تنعده به كلية بعد موتها كذلك . غير أنها لم تدرك أنها وهي تهرم هذا الرقع القديم قد حطمت شيئاً في داخل ريب .

وهي قديسة بإفدامها المستمر على أعمال الطولة في مدرسة ، التي كانت تؤديها فريضة لرعاتها للتلميذات بها ، فترشع معها أنها كالثهيبة التي تتحمل العذاب من أجلهن ، وتغرب انظم والعنف لتمدنهن لحظات من الفرح والشعور بالحرارة^(٤٥) . وهي قديسة منذ أن هزمت الشيطان في عرفة عم صالح الذي تبهطه سمادير الحمى ، ومد أن شجعتة عن أن يبحث عن عمل آخر يحقق فيه وبه سوء الملاك الذي يتوحد في الرؤيا مع ريب في الواقع (وأنت الملاك الذي رأيته في المنام)^(٤٦) - بالخروج عن طاعة خيالها ، وتحقيق فيه المثل الأعلى لما يجب أن تعمله هي (والبحث عن الحياة في مكان آخر)^(٤٧) ، والتخلص من هذا

سابقة ، وكأنه يبدأ رواية جديدة أخرى (رواية طبيعية تنهض على فكره أهمية لورائه ونشئته والبيئة ، وتتحد من الرواية التجريبية عند رولا إبحيلها ، دون أن تنسى بالطبع أهمية فرويد ، وبخاصة في تفسير الأحلام أو دورها ودلالاتها) يعود فيها إلى قصة زيب من أولها ، ويوقف الرواية القديمة كلية على مدى مائة صفحة تقريبا ، حتى يستطيع أن يفعل ذلك . وهذا بالطبع من «ميووت أنسانيه خطيرة في العمل ، وإن كان في نفس الوقت وثيق العلاقة بطبيعة الواقع الإيسودية ، التي أدت إلى التصدع لعظم في عام ١٩٦٧ ، وعمق انهوس بين الصورة العامة الخارجية ، المصعدة من الإشاعات وتقارير المحابر والملاحظات لعدرة اشعورة بالتعميمات في غياب المعلومات الكافية ، وبين لصورة الخاصة أو الحقيقية ، التي كانت من السمات الأساسية لنحضة التي تنهوها الرواية .

فت إن الرواية تعود إلى قصة زيب من أولها ، حيث لا تعود فحسب إلى بداية وضع البديرة وتمهدها ونموها ، بل إلى ما قبل ذلك ، إلى بداية الرواق بين آخر سلالة الأبوين وتلك الفلاحة التي ماتت انقطر وتذكرها البأس ، ذلك الرواق الذي بدا كأنه قدر اجتماعي من نوع عريب ؛ قدر مغلوب لا يركب فيه فلاح امرأة تركية حتى يتحرر من عبوديته للأتراك^(٤٨) ، أو بالأحرى حتى يستمرىء وهم التحرر منها وهو أشد عبودية لها ، وأخيراً يركب فيه تركي أوشك قارب أسوته على العرق فلاحه حتى ليصاعده من عبوديتها ، وحتى ينقذ نفسه بها من الدمار فزيب إذن ليست نتاج لفاح عادي ، ولكنها وليدة قدر اجتماعي على قدر عال من لكثافة واستعبد . ولأنها نتاج لهذا القدر كانت أداة تحرر وفتح استعباد معا . وكان هذا بمثابة لعنة لازمتها منذ لحظة الميلاد ، واستمرت معها طوال الرواية

لقد كانت (ريب) أداة حررت مدحت الأبوين من الصياح الكامل ، وحذعت على سلالة الأبوين ووجاهتهم من الاندثار (لاحظ أنه يسميها في شهادة الميلاد «زيب هانم») . وهي في نفس الوقت السلسلة التي تربط هذا التركي المأفون بتلك الفلاحة العظيمة القوية معا كحشونة الأرض وحصونتها . وهي أداة حررت حديجة السبع من العنوسة والصياح في بيت أخيها ، ومن عبودية الأبوين الذين دخلت بيتهم حادمة حتى لجولريم (فالكاتب لا يعرفه أن يقدم لنا مشهد هروغها إلى تقيل يد جيلان الحارية عند دحوها بيت الأبوين عروساً ولأول مرة) ولكنها كانت في الوقت نفسه أداة عبوديتها وعذابها ؛ فقد أحدثت منها عقب ميلاد ، وعدت حادمة لها وليست أما . وقد ظلت هذه لطبيعة المعقدة لعلاقتها بابنتها ثابرة في عمق تعاملها معا حتى النهاية . سلاحظ فيما بعد أن هذا الخلل بين التحرر والاستعباد قد وسم حياة زيب وكل علاقاتها فيما بعد ؛ فهو يتمثل في علاقاتها بعد إلهدي الحجر ويوسف منصور وبروجها نور الدين جهنس ، وقبل هذا وبعده بذاتها التي تفكر كثيراً في التحرر منها بتدميرها ، ولكنها تظل حتى النهاية أسيرة لها

وهي أيضاً قديسة ، ليس فقط لأن ميلادها توافقت مع مولد حميلة الرسول السيلة زيب ، ومن هنا فهي سميتها ، ولا لأن

العالم انكبوسى الذى تسطر عليه حديجة السبع وأحوها الحاج
رمضان

يكن زينب قديسة من نوع عصري ؛ تكونت في هذا المناخ
المثل - بالعناصر المتناقضة ، وتكونت معها فيه تلك الشهية
لأصبة للتحدى ، التي تسفر عن نفسها بوضوح خارج حدود
هذا العالم المكتوم المليء بالأكدار ، في المدرسة تارة ، وفي علاقتها
بعم صالح الأحرس تارة أخرى ، وتنفس عنه في أحلام يقظتها
لتي ترى فيها نفسها مزيجاً من جان دارك - وهي قديسة من نوع
آخر - ونعيمة عاكب التي شاهدتها تمثل دور امرأة متسرده
وترى زينب نفسها مريجة من الشخصيتين ؛ ففيها قدر من المرح
والاحتفاء بالحياة يجمعها من أن تكون جان دارك حائصة -
وتجعلها تعاف فكرة السير بإرادتها إلى المحرقة . وفيها أيضا قدر
من احديّة والإحساس بأنها صاحبة رسالة ما ، أو رؤية ما ،
يبدعها إلى ألا تكون نعيمة عاكب حائصة ؛ فتقن تمردها
وتطافها قدر واضح من الحدية والأتزان

وبكثا - وهذا صر مأساتها - متمردة لها تقسية المعتصنة
مهيضة مدحظة الختان القسري ، التي تركت في نفسها أثراً لا
يمحى ؛ فهي تعود إلى هذه الذكريات كلما أحست بالفهم
الحقيقي . ويقارن الكاتب بين مشهد الختان ، ومشهد
الاعتصاف في ليلة الدخلة ، في محاولة واضحة للربط بينهما ليل
يربط هذا لروح الشبح بالموت (موت دودو هام) ، ويرجع كلا
من الختان والرواج إلى أصل واحد هو أن حديجة ورواج الجنين
المهبص الشرير في زينب ، وأن اعتماد زينب على مصدر حمايتها
خارج دائها هو سر فشلها . فما هو ذا عم صالح يحقق في إنقاذها
من هذا الروح الشبح كما فشلت الحدة الصعبة في إنقاذها من
أيدي لقبلة أم إسماعيل في أثناء دمية الختان . إن مأساة زينب
في الموقعين نابعة من عجزها عن الرقص والتعرد الذي تراه في
أحلامها حلاً وحلاصاً ، والذي مارسته في العالم النقي الوحيد
الذي عاشت فيه بعيداً عن جو البيت الخائف وهوائه المسموم
بالأرض والذكريات . إنها معدمة لأنها لم تحقق تمردها
المتنى ؛ ولم تعرف الثورة ؛ كانت حاصصة تماماً لمشية الأم ،
وتعلم أن عليها قول هذه المشية حتى ولو كرهتها^(١٨)

وقد كان لابد أن تبدأ زينب ثورتها بعد هذا الروح العاشم ،
وبعد تجربة بريس على الأحص ، حيث تكشف لها فيها أنها
قدرة - لو أتاحت لها لحظة تحقن - على أن تعمل شيئاً ما ، كما
انكشف لها في نفس الوقت الوجه الحقيقي للشبح لنور الدين
بس (روحها) ؛ إذ عرفت بعد طرده من باريس وعودتها إلى
القدرة أنه استعملها هلاك حتى يفرق به السعير - الرجل الذي
تيمت به عن بعد وكنمت حبها الخائف له - عند كشمه لمصاحبه
ومرفاته . وقد بدأت ثورتها برفض نور الدين الذي أحد يرداد
حدة بعد موت طمها الأول مه ، إذ عدته مسئولاً عنه كلية .
فقد يحل باستدعاء طبيب له عندما مرض - والكلب التي
ليجبل ؛ لقد قتل أبته بسبب حوفه من صياح بصعة جبهات
يعطيها لطيب ، ولكنهم لم يتهموه ، واتهموها هي^(١٩) . وأدى
هذا الوضع المقنوب إلى زيادة رفضها له ، فأبت أن تحمل منه مرة

أخرى . وأحسست نفسها كيلاً تنطوي أحشائها على بكرة مه ،
وظلمت منه الطلاق أكثر من مرة ، فيما رفض حاته ، ويردوب
احتقاراً له ، كما عرفت أنه يعرف حباتها إياه ولا يرل برفض .
بظننها . ولما عرفت أن أمها تقف في صفه

بعد هذه التجربة ، ضررت زينب أن تأخذ أمر حياتها في
يها ، وألا تعتمد بعد ذلك على أحد . وفقدت أنفاداً
التي كانوا يدبرون فيها خباياهم ؛ بها أيوه هي نبي تقوم بتدبير
حسابهم^(٢٠) . فمادام فعت بحبها ؟ وير أن يدروب فادب
محاولتها للتحدى والتعرد وتحقيق أهداف جديدة بمسألة
انضطرية^(٢١) . وهل يسمح الواقع الخائف لدى تعيش فيه - وير
حتى لشخصية روائية - أن يكون ذا حرية أخذ مصيرها بيده ؛
حرية الفعل والتحقيق^(٢٢) ؟

قبل الإجابة عن أي من هذه الأسئلة لابد أن نتذكر أن زينب
هي الشخصية السائبة الوحيدة في عالم الرواية الرجائي ، كأن لم
يكن لها بدائل ، وكأنها المرأة بأداة التعريف بصفحة . لتي
تختصر كل النساء ، ويدوم وجوده وحضوره الظاعي أن
بقية الشخصيات السائبة الأخرى باهتة ولا معنى لها . وير
يعرف أن سر قوتها ليس فقط في بداعة حمها لأشوي الأسر ،
ولما في استجابتها لدواعيها وحلوسها وبرواتها ، أو ما تسجيته
«جوسها» ، أن «الزوجة عندما تستلكنها تفزع أمامها مسائل جديدة
للتصرف والحركة ، تندفع فيها لتنجو من هذا المارق الذي
تعيش فيه ، مارق البيت ، ومارق هذا الروح وهذه الحياة التي
فرصوها عليها»^(٢٣)

لقد بدأت زينب تمردها بالبحث عن رجل تجد فيه الأب الذي
حرمت منه منذ مولدها ، وصورة السعير المسيطر المتمكن الذي
أشترت حبها له في داخلها ، والذي يعرضها عن الابن الذي
فقدته ، والذي اشرعه بالموت مه ، ثم اتهموه بقتله ،
وتحلص به أيضا من ذلك الوحش البعص الذي يقص عليها
كل ليلة في الفراش ليعتصها بالخلال . وقدف بها هذا البحث
إلى الطريق . تستسلم لكن من يفتنه حمها ، علي تجد لديه ما
تبحث عنه . وأحدثت تنقل من عشيق إلى آخر ، وتدمر السهر
والشراب حتى ماتت تشعر بالإرهاق ؛ لأنها وقد رفضت الموت
الذي يمثل في ارتباطها بزوجه نور الدين ، أدركت بعذسها
قبل عقلها أنها تحت الخطي بحوموت جديد . وهي ترفض كن
موت ؛ ولذلك فقد «رفضت دائها نعمة الصياح ؛ وهي م تهم
أندا أنها خاطئة ؛ إن هذه الكلمة لا تعرفها ، وهي لا تسرى شيئاً
عن الخطيئة»^(٢٤) ؛ فكل ما يبدو للعين وكأنه خطاياها ليس إلا
تعبيراً سلاحاً عن هذا الرفض ، ومحاولة محصنة للبحث - كأحد
الأيوبيين - عن الحياة الحقيقية . والبحث معاناة وتم
وإرهاق

مرتب وقد رفضت من البداية لاستسلام لمواقع والمعبدة
السيه ، وأثرت مشداً الحرية ، أخلت تعاني في حياتها الحديده
معاناة إيجابية ، في محاولتها تأسيس حمها في هذه الحرية التي
تهب هاتيا على الضرورة . فربة زينب ليست موجهة لرجل

معد هذه الملاحظة لابد أن ننظر إلى كل تصريح أو شهادة من هذا الرجل الذي نحلم به، من منظور رؤية ريب - الرواية يوسف منصور، الذي سنعرف فيما بعد أنه هذا الرجل، وألا نسي في الوقت نفسه أن يوسف منصور مقدم في الرواية من منظور الكاتب، ومنظور الشخصيات الأخرى، وبهذا ريب، بعد أن عرفته، وأن صورته مختلفة هذه لا تتطابق ولا تتكامل. فبهم أن ريب قد أدركت بعينها أنها تريد رجلاً يتقدم إلى سر الأمان والسعادة، رجلاً يساعد على الاحتراز والصبر، رجلاً له حكمة وله وقار، وسر معي هم هذا تبحث عن مسلم أو تريد قديس. رجلاً يهديه إلى نفسه. ويساعدها على أن تعتمد صلحاً بين وبين نفسها. ^(٥٢) وقد استطاع هذا الرجل أن يساعدها على كشف ذاتها وانصالح معها. فإنه سيكون الرجل الذي يصلح أن يكون أبا لابن. إنها تبحث عن هذا الرجل بعبر هوادة أو تراخ. تبحث عنه بعينها وبجسدها، تبحث عنه بكل حياتها. ^(٥٣)

ويواجهها عبد الهادي من البداية بأنها لا تبحث عن رجل وأنت تبحثين عن نبي. ^(٥٤) وكأنه أراد أن يقول هنا إنه ليس الرجل الذي تبحث عنه، فهو لم يسر بعد أعوار نفسه، ولم يحقق بعلم هذا الصالح المشهود معها. عبرانه لا يستطيع في الوقت نفسه الإفلات من هذا التحدي الذي أثار فيه نوع من روح المعامرة، تجلت في طريقة لعبه في نفس الليلة. وقد دفعته هذه الروح إلى مواجعتها في زيارتها الثانية له بأسلوبه الدنيوي المعجز، ولكنها استطاعت أن تحتوي عجزه، وأن تغمره بحب فاهم، جعله يشعر بقوتها وبحاجته إليها معاً. والعريب أنه في هذا اليوم يربط بين اكتشافه لريب ودخول يوسف عليه لأول مرة، وبين تعليق عم صالح وهو يتفحص وجه يوسف بأنه يذكره بأنه له هذا الربط بين الشخصيات الثلاث، الذي يلوح له كأحد الكشوف أو كوميض الوعي، له دلالة مهمة في مثلث العلاقة بين عبد الهادي وريب ويوسف، أو بالأحرى مربع العلاقة الذي يصب إلى جانب هذه الشخصيات الثلاث عم صالح بوصفه قوة فاعلة في هذه العلاقة وإن لم يكن طرفاً كاملاً فيها. لكن قبل أن يبدأ في متابعة هذا المثلث الذي سيعود بنا إلى مثلث يوسف - عبد الهادي - حسن، لابد أن نشير أولاً إلى أن عبد الهادي كان قد أحقق في أن يصحح الرجل المثال الذي تشده ريب. منذ أن قررت إجهاد الجبين الذي وضع بذلته في أحشائها، وأعمسته في عصب وأنا لست مقيدة بك. (ص ٢٤٦) لكن علاقتها به استمرت تسحب أذيالها حتى تنتهي تدريجياً. وواصلت ريب بحثها، واشتكت هذا البحث بصراع عبد الهادي للاحتياط مكانه في العصر الجديد، وتثلث العلاقات الدخلة في هذا الصراع

وقد تدخل مثلث يوسف - عبد الهادي - حسن مع مثلث عبد الهادي - ريب - يوسف منذ البداية؛ فما إن أعلمهم عبد الهادي برغبتها في الانصال به حتى تناقصت استجابتها لهذا الموقف. فحسن يريد لها لنفسه صراحة، طامساً من عبد الهادي أن يحولها إليه، وألا يسي أن يوشها قليلاً ببعض كلماته

حقيقى. ولكنكها نسوي في أحد مستويات المعنى وكأنها موجهة لمرعبة حسدية ذاتها، أو لرجل المنطق، كما أنها تنطوي على رفضها لإحلاص لها. خيول الذي تروجه. وبذلك فهي رعة لا حب فيها، رعة لم تكن بعد أي وجه حقيقى. وهي مجاهر بهذه الرعة أو بهذا التحول من كل قد يربطها بالروح وبالتأيد لتقى فرصته عليها، وكأنها راية عصبها التي ترفعها في وجه العالم. وهي تعرف أن كل شركائها في الحفلات اللذة لا يعرفون أن يكونوا الرجل الذي تبصت عنه، بل يجرون وراء هذا حلم لادح الخمار سلاحه وعيدها معاً، أديفوا أنها تريد أن تتحرر من هذا الحسد ويوبتدميره. وأن تظلي مسحية لم يبه من كمال مطبق في الوقت نفسه

حسن إذن هو مهرّب هذه البهيرة الضميرة التي تحمل في دجتها مجذلية ومعياً فصفة من تلك الحياة السحيمة المحطة الخمقاء التي نعيشها. وهو كأي مهرّب لا يشئ غليلها. ولا يروى ظمأها الحقيقي لتحقيق، بل يعمق من إحساسها الدنيوي ثأساتها. وهو إحساس لا نستطيع أن نبرره في فكرة أو مفهوم. به كإحساس إن بوقري في روية فلويز (مدمام بوقري) بأن ثأساتها نابغة من عادية مل وصناعة الرجال المحيطين بها. فلا أحد منهم يقادر عن شاعها الإشباع الكامل (العاطفي والعقلي والجسدي معاً)، ومع ذلك فليس أمامها إلا مواصلة البحث

وفي دراسة هذا البحث بوقفها حدثان: أولهما تعرضها للحوادث الذي أثاره في نفسها تهديد حسن ريدان بقتلها بعد أن رفضته. وهو حوادث قررت معه قطع علاقتها بإمام كمال، وبحولة البحث عن حياة جديدة، عن شيء نقى ومعاير لكل هذا. وثانيهما تلك الكلمة البلهاء التي ألقاها عليها أحد عشاقها في سهرة صاخبة. وكل من هنا ضيع في الأوهام عمره. - كليشه من أعية قديمة، لكنه من وزرا حساساً وعصاً عارياً في نفس ريب فثارت.

فحياة ريب في الواقع لعبة قاسية بين الزهم والحقيقة. بين دور جان دارك الذي اشتته ووقعت أسيرة لسحره، وبين الواقع الذي رحدث نفسها فيه تلعب دور جان دارك مغلوباً، أي دور البهيرة بدلاً من القديسة. بين تمرد بعينة عاكف الملء بالمرح والبراءة ولشقاوة وبين الواقع الذي تجد نفسها فيه محاطة دائماً بالماء والسماجة بلاحقانها حيثما ذهبت. ومن هنا فإنها تقرر في هذه الليلة أن تصحح شيئاً معياراً، ونصطدم رعبها في التغيير ببلادة الواقع وبلاده. لمخرج سليمان بكر فتسب الجميع. لكنها ما تلت أن تكشف أن بينهم عبد الهادي النجار الذي تحقق به ثرد عم صالح، فتعذر له، لأنه مرتبط بصورة عامصة بعالم الخلم. وفسيري ورجل أحلامى الذي أحسته يوماً في باريس كان معجناً به. ^(٥٥) ونعكر في أن تسعى إلى معرفته؛ فقد تجد فيه الرجل الذي تبحث عنه؛ والرجل الحر الذي لا يجمع ولا يتبدل ولا يحتقر نفسه. رجل له قيم لا تنحطم، وأخلاق لا تتحرف، وهو أضعف لا نصيح. ^(٥٦)

يعلن اكتشافه لوفاة إسماعيل نأيه : «إن أشعر الآن بثقله فوق كتفي» كيف لم أتنبه لذلك من قبل . إن هذه اللحظة مهمة في حياتي ، ولابد أن سأعتبر بعدها . . . سألتخص من هذا الحمل» . (ص ٢٨٧) ويبدأ الكاتب عامداً إلى هذه العملة حينما يعقب مباشرة على حديث يوسف : «تجاهل عبد الهادي حديث يوسف عن أبيه ولم يظن إلى حظورته» (ص ٢٨٧) . ثم ينهنا مرة أخرى إلى تحرر حسن ويوسف معا من عبد الهادي وتحليلها كلية عنه في الفصل الثاني مباشرة ، في أثناء حضورهما الطويل عن مستقبل الجريدة ، وتحطيط دياب للإطاحة بعبد الهادي ، وعدم محاولة أي منها التدخل للدفاع عنه ، وكأنه لا يثق في أننا (القراء) قد تنبهنا بعد إلى تحررها من قبضة عبد الهادي .

ثم يقدم لنا تعاقب الأحداث خير برهان على هذا التحرر ، إذ يقوم حسن بدور فعال في التخطيط للإطاحة بعبد الهادي وترتيب البديل (همام) ، الذي سيجعله هو الرئيس الفعلي لتحرير وصاحبه عبد الهادي أمام يوسف بالذات ، ويطلب منه أن يتحل مع عنه ، حتى لا يجدها معه إلى المقاع وهو يفرق . وإذا كان حسن قد خطط مع دياب مشهد تخريب عبد الهادي في الوحل قبل الإجهاد عليه ، فقد وقف يوسف يرقب المشهد دهشا دون أن يبدى إشارة احتجاج واحدة على ما يدور أمامه

ولست مصادفة أن نعرف تفاصيل علاقتها بريب بعد هذا التحرر ، إذ يقص علينا حسن علاقته معها في بيت الرافضة إمام كمال ، في حين تبدأ علاقتها بيوسف مباشرة بعد هذا التحرر ، أو بالأحرى ليلة التحرر ذاتها . فبدون هذا التحرر يظل يوسف معتقرا إلى عنصر من عناصر الرجل المثال الذي تشده زيب ، وبه تكتمل له معظم هذه العناصر . ولذلك ، فقبل أن تنتهي الليلة نجد زيب جالسة إلى جوار يوسف في سيارته ، في حين انتقل عبد الهادي بقدرة قادر إلى المقعد الخلفى .

ومنذ هذه اللحظة بدا أن يوسف هو المؤهل الوحيد بين كل مصارعي عبد الهادي للتعلم عنه ، فقد فشل حسن وجاء نادما راکما يقبل يدي عبد الهادي ويمنيه ويطلب صفحه ، كما ارتد تحطيط دياب إلى نحره فحاه ساعيا إلى بيت عبد الهادي يطلب عفرانه ويعلن ولاء له . أما يوسف فهو الوحيد الذي لم يهرمه عبد الهادي . وليست مصادفة أن يباحه عبد الهادي بهذه الشراسة التي تبدو كأنها غريبة وغير مبررة : «أنت الوحيد الذي يصرح علينا ، أنت وحدك تسلم بناء . ويواصل انجازه ، ويطرده من بيته . وعندما يتدخل دياب لتهديته يصر على أن يوسف وليس صديقا لأحد . . إنه مخون بغيض . . إنه مخلوق لا تتصالح ولا تفاهم معه» (ص ٢٨٨) . وليست مصادفة أيضا أن يربط بين مواجهته ليوسف وفقدانه إياه وبين زيب في هذه الجلسة معها وحوله مما سيجعله معها . فمن يوسف منصور هذا ؟

قل أن نعرف المزيد عن شخصية يوسف التي ستحتل المكان الرئيسي في الرواية منذ هذه اللحظة ، علينا أن نتأمل دلاله مشدداً انتصار عبد الهادي وكيف أنه بطوى على كل حقوس

خارجة . أما يوسف الذي يريدنا هو الآخر فقد أعرب عن رغبته بشكل مغاير : شكل الدهشة ؛ الصدمة من طريقه حديثها عن إدراكه بجزء مظاهر ثلاثة لرعة واحدة هو الحصول على زيب . وتختلف طبيعة المظاهر ودرجاتها باختلاف الشخصيات الثلاث من المباشرة (حسن) إلى الخفية الشكي (عبد الهادي) إلى الدهشة الموشاة بالبراعة التي تنطوي في عمق الأعماق من رعية حقيقية دبية (يوسف) . وهذه في الواقع إشارة إلى أساير ، ثلاثة أنماط من الشخصية الإنسانية التي تنطوي جميعا على جوهر واحد يقع في إطار الرغبة الثلاثة .

ومن هنا فإن مثلث علاقات هذه الشخصيات الثلاث له أهمية بالغة ، تتجاوز إطار عناصر التماثل أو التضاد بينها . مصراعها حول زيب هو أحد وجوه مصراعها في دهايز «العصر الجديد» ، التي أحدثت تزدحم بالمؤامرات منذ التأميم ، التي توافقت مع تطور علاقة عبد الهادي بريب وتدهورها . ففي مصراعها المؤامرات نجد نفس الموقف المتدرج من المباشرة إلى الخفية الشكي إلى الدهشة الموشاة بالبراعة . فمن شخص مباشر وأهوج وأحق ؟ يدفع مع مثيله دياب الذي لا يخلو من حافة . وعبد الهادي حذر متوجس ، يحمي محاليه في قعايات سريرية ويوسف انداهش لا يلت أن يتورط مع دياب الذي لا يخلو من من برائة وسد جنة وغفلة (فدياب مثل النقيضين المتشابهين) دون أن يثبوت هذا التورط الذي يضع في يده - دون أن يدري - سلاح القضاء على عبد الهادي في ساحة زيب

فاذا كان حسن يتدفع بطريقة واضحة مكشوفة للفصله عن عبد الهادي في ساحة «العصر الجديد» حتى يمل مكانه ، فكل يوسف يعمل بنفس المهمة وإن كان بأسلوب مغاير ، أو بالأحرى مافض لأسلوب حسن للفصله على عبد الهادي في ساحة زيب بإحدى مكانه لديها ، أو ليكون هو الرجل المثال الذي فشل عبد الهادي أن يكونه . ولا أريد أن أستطرد هنا لأعبد الإشارات التي وردت في ثانيا العمل منذ البداية ، والتي ترشحه لأن يكون هذا نسي الذي يرفض عبد الهادي : «لست نيا ولست زهيا ، لقد كنت مجرد عذراء وأصبحت بمضي الوقت عانس» (ص ٢٨٢) ونكر ما يهمني هنا هو الإشارة إلى تماثل موقف يوسف من عبد هادي ، موقف حسن منه ، وإن اختلف مجال مصراعها

ويبدو أن المؤلف كان واعيا إلى حد ما بهذا التوازي بين الشخصيتين ، برغم تناقضها الظاهر . ومن هنا فإنه يوقت لحظة تحررها من الأب - عبد الهادي - في يوم واحد وحلة واحدة كان ذلك بعد التأميم ، ووقوع أول مواجهة صريحة بين دياب وعبد الهادي ، الذي يأحدهما معه إلى منزله فيها سلاحه ، في الحرب ضد دياب ، ولكنه كان عاملا عن أنها في نفس الوقت سلاحا دياب في حربه التي أعلنتها عليه . ويلاحظ عبد الهادي تحرر حسن منه ، إذ يعمل ليوسف بعد انصرافه . ولقد شعر بحاجة أنه يتحرر من كل ارتساق يقيد به ، إنه يتحل على ، ويتمتع بمقدوره على أن يعصب ويثور ويحاسب على انهامي له» (ص ٢٧٧) ولكنه يعمل عن إدراك تحرر يوسف من قبضته وهو

هنا يبيط المثال من فوق عرشه ويصع يوسف على هذا العرش ، منحولا إلى دات ترى في أحد صانعيها مثالا ؛ فما أدهج الهزيمة ! وليس عريبا أنه يفقد الكثير بعد ذلك ، وأنه «مسد زواجه من سعد حرب فقد الكثير من رهوه وحيوته ، وانقطعت صلته بيوسف ، فكانه لا يعمل معه» (ص ٥١٧) . وكأنه لا بد من خلق مسافة بين المثال والذات الراعية في تقليده ، بعدم انعكست المواقع وظل تركيب الرعة المثلثة كما هو . ثم نجى ، النهاية التي يبرهن فيها انقلاب المواقع على أسرار عدم الرعة المثلثة القديم ، عندما نهبط كاهله الجلسات التي كانت علامة تحفه ؛ إذ «أصحت جلساته التي تحصل بتحليط متناهر من «يسريين والإقطاعيين جلساته مرهقة لا يتحملها ويحشاها» (ص ٥١٧) ويحيى فصله من التنظيم الطبيعي بمثابة طفوس الدفن النهائية لحسد كعب عن الحياة منذ زمن قصير وقد أدرك أن والمعنى النهائي للرعة هو الموت» (٥٩) .

إن حواء حياة عبد الهادي شبيه في بعض ملامحه بجنون الأمير «ميشكين» في رائعة دوستويفسكي (الأهبل) ، الناجم عن نجمة أو نجاحه في تحجب الصلب ، وفشله في الرقة نفسه في اجتراح أية معجزة . فكل إنجازات عبد الهادي تبدو في جانب من جوانبها كأنها إنجازات بالنفى ؛ بتجنب السقوط . ومن هنا فقد وصلت به إلى طريق مسدود ، أصبحت معه الحياة برعا من الثبات وليس الحركة ، أي نوحا من الموت . ومع هذا الموت أوبه يجتفى عبد الهادي تدريجا من واجهة الأحداث بالرواية في المائتي صفحة الأخيرة منها ، ويتحول إلى شخصية هامشية ، كما يتحول معه حسن زيدان ، الذي فشل في أن يجل مكانه ، إلى شخصية ثانوية هو كذلك ، ولا يبقى في مركز الأحداث سوى زيب ويوسف وقد استزجت حياتهما وزواجهما بما دار في مصر من أحداث جسام في تلك الحقبة المخرجة من عقد الستينيات المضطرب القوار .

إذن فيوسف هو المنتصر الوحيد في هذا الصراع ، لا لأنه استحوذ على قلب زيب وجسدها معا فحسب ، بل أيضا لأنه الوحيد الذي بقي قرب قمة التنظيم السرى حتى النهاية ، والذي حصر اجتماع الشخصية الذي تم فيه فصل عبد الهادي من التنظيم . وأهم من ذلك كله أنه بقي في واجهة الأحداث منذ بداية الرواية حتى آخرها . فالمستمرة حدث ما أو شخصية ما في العمل القصصى لها دلالة أكبر من مجرد وجودها في الواقع فإذا كان الواقع الذي تتناوله الرواية يشير إلى وجود حسن وعبد الهادي ويوسف فيه ، فإن الفصل تركيزه عن يوسف يريد أن يحسن أهمية ودلالة تفوق مجرد تجسيد وجود شخصية إنسانية/قصصية في تفاعل مع غيرها من الشخصيات (٦٠)

ولم تكف الرواية هذه الحيلة القصصية الدالة لتبدور لنا أهمية يوسف في خريطة علاقاتها ، بل لحأت أيضا إلى حياة أخرى هي تقديم يوسف أولا من خلال أكثر من منظور ، بأسلوب الفصل متعدد الأصوات ، ثم تقديمه بعد ذلك من خلال علاقته مع زيب وتطور هذه العلاقة بالشخصيتين معا . وتبدو أهمية هذا الجزء الطويل بالنسبة لثرفنا هاتين الشخصيتين من أنه «من

هزيمته . فهو يلخص ما دار في ذلك اليوم العاصف بأنه انتصاره الكامل : «حسن زيدان قبل حذائه ؛ ودياب جاءه معتبرا مستسما يعرض عليه صداقته ، ويوسف منصور خرج من بيته مطرودا ، ولم يبق إلا هي وتكمل انتصاراته ، ويصبح بحق سيد نفسه» . ويطلبها فتجىء ويدور بينهما حوار طويل عن علاقتها بحسن زيدان . وتحكى له أنه عرفها عند إلهام كمال وأراد اقترعها فرفضته ، وهددها بالقتل فتخلصت منه بأن شكته إلى عم صالح ، وأنها هربت من ذلك كله إليه . وخلال هذا الحوار الطويل تواجهه بحقيقة تصورها له : «أنت لم تهمنى أبدا . أنت مثل الآخرين . . . أيقنت أنك لست الرجل الذي يحمى ؛ لو كنت أعطيتني شيئا ولو بسيطا عما أحصل عليه من عم صالح لتمسكت بك ، ولقدت لك إن أريد أن أحيى معك ، كنت حتمت برؤسا ، وكنت تركت نور الدين وفرصت عليه أن يظلمنى . ولكني وأنا معك كنت ما زلت أفكر في الانتحار ، وكنت مازلت أفكر في أن أعود إلى إلهام . أنت لم تعطى لحظة حب حقيقية» .

إنها لا تواجه هنا - ومنى ؟ ، عشية انتصاره الكامل الذي أصبح به سيد الموقف بأكمله ، وعملاد العصر الجديد الذي لا يمكن لاستغناء عنه أو تدبير بديل له - بأنه فشل في أن يكون رجلها فحسب ، ولكن تعقد مقارنة بينه وبين إلهام كمال ، وترجع كمة إلهام في هذه المقارنة ، وترفض حتى أن تقارنه به مع صالح الأحرار من ساعى مكتبته ، الذي تعامل معها في نفس موقف (مشكلتها مع حسن زيدان) برفع وفهم وشهادة فشل عبد الهادي بكل ثقافته ونفوسه وحيه المدهى أن يرقى إلى أي منها . وتخرج من بيته وقد تيفت أن صفحة عبد الهادي في حياتها قد انطوت . ولذلك فإنها تختمه قليلا ، موطنة النص على التحصن منه كلية . وفي هذا نوع من حذرس الرواية الككل بأنهم سيحتملونه قليلا في «العصر الجديد» ثم يتخلصون منه كلية بعد ذلك . فانتصاره المزعوم - إذن - الذي اتخذ به حسن حتى آمن بأن مثله الأعلى الوحيد ليس مزيجا من همام وعبد الهادي وإنما تقصيرا لعبد الهادي المسيطر الذي لا يفهر - ليس انتصارا كاملا ؛ إنه ينطوى على بذرة الهزيمة التي ما ثلثت أن تسفر عن وجهها ، لشع كمة بعد أيام قلائل .

وهزيمة عبد الهادي - صل عكس انتصاراته ذات الطبيعة اسلبية ، فهي انتصارات الإنقاء على الواقع ، ولا تنطوى على حقق واقع حديد من لسوع الإيجاج الذي يسفر عن نفسه في وقائع وأحداث . تبدأ الهزيمة بقطع زيب علاقتها به - ولا بد ألا يسى لها أن يوسف قد أشار عليها بالتخلص منه ، وأكد لها أنه رجل شرير لا مثيل له في الشر (ص ٣٦٦) . ثم يكمل هودون أن بدرى تفاصيلها بمزامرة على يوسف ، بعد أن عرف أن زيب لتي رفضته قد هربت معه (ص ٤٥٢) وبارتباكها إزاء يوسف وريب معا بعد زواجهما ودعوتها إياه في منزلها (ص ٤٩٠) ثم أهم من ذلك كله بتقييده ليوسف واحتذاء خطاه ، والزواج من سعد حرب . وهذا ما تكشفه زيب : «أنت لى للمدا تزوج . . . لأنك تروحنى ، ولأنه يريد أن يقتلك» (ص ٤٩١) .

على أن نقى هذا العصر العاظم في علاقته ، بل تكسره على
احتجاب غير الواقعي فيها ؛ إذ تصف يوسف بأنه «صبي وملاك
وأسطورة» (ص ٥٢١) ، بمعنى أنه فيه هذا العصر غير
الواقعي ، عصر الملوك والأسطورة .

وحضور يوسف الذى هو سوع من العياب طوال أحداث
الرواية ، يؤكد كذلك هذا احتجاب المهم في شخصيته ، التى
تذكرنا في كثير من أبعادها بشخصية الأمير ميشكين ؛ فله مثله
تلك السداحة المستنصرة ، وهذا الحضور/العياب ، وتنت
الصدرة العائنه على عفران خطايا هؤلاء الذين يرفضون
العمران ، بل يعدهم العمران . به مسيح جاء إلى زمن لا إيمان
فيه . في علاقته بربى حرم من علاقة الأمير بـ ستيريا
فيلسوما ، أو المسيح بالمجدلية ، فهل كان الأخرى بها أن تهرب
مه كما هربت باستاريا من الأمير ليلة الزفاف ؟ وإذا كان في
علاقته بربى حرم من علاقة المسيح بالمجدلية فإنه هذا الحرم
الذى تردد فيه القصة الإنجيلية معكوسة ، حيث يبدو المسيح
عاجزا عن الغفران الكامل ، في حين تعنى المجدلية الصليب
طائعة غنارة . وهو لا يعرف أن عذفته نحوها حرم من
صليها ؛ ومن هنا فإنه يستمر في صليها . . . إلى هذا الحد بين
الوعي والعياب وشيجة من وشائج جدل الرواية مع الواقع الذى
صدرت عنه ، أو التى تحاول أن تخلق شكلا روائيا قادر على
اقتناص أدق خلجاته وملاعبه .

ونقدم الرواية جدل الوعي/العياب هذا من خلال إبرازها
للتعارضات الثنائية بين الوعي سياسيا وغير العائنه بما يدور في
عالم السياسة ؛ بين الوعي اجتماعيا والبسطاء . ثنائية هي
البدء البائى الذى تقوم عليه الرواية في محاولتها لتجسيد ثنائية
الواقع وانفصامه . فهناك دائما على طرفي انقيض هذه
الجماعات لم القيم أو الأفراد أو الأرملة أو المواقف

الليل	—	النهار
المثقفون	—	البسطاء
الرجال	—	النساء
الخوف	—	الشجاعة
النفاق	—	الصراحة
الجشع	—	الترفع
الغش	—	البراءة
المظهر	—	المحبر
الداخل	—	الخارج

وتعكس هذه الثنائية كمبدأ بائى ليس فقط على نت
الاستقطابات التى يمر عنها تحليل أحداث الرواية على أى
صعيد من هذه الأصعدة المطروحة ، ولكن أيضا من خلال
الشكل المسمى ذاته ، ومن خلال الحد بين الداخل والخارج ؛
بين رؤى الشخصيات بعضها البعض ورؤىها ما يدور في واقعها
من أحداث ؛ بين رؤية الكاتب هذا كله وهذا الخط الرهيب
بين الواقع والوهم وعلاقته باللاتنظيم المسيطر على المؤسسة
الاجتماعية في عمومها ؛ بين الشخصية كمشترك في الحدث
والشخصية كمراقب للحدث والواقع على السواء .

لصبرى أن تنتمى وجهة النظر في العمل متعدد الأصوات إلى
لشخصيات التى تشارك في الحدث المروي ؛ بمعنى أنه لا ينبغي
أن يكون هناك موقف إيديولوجي تجريدي خارج
الشخصيات . إذ علينا أن ندرس وجهة النظر - على الصعيد
العكسي - كما تسرع عن نفسها عبر الطريقة التى تقيم بها
الشخصيات العالم المحيط بها^(١) . وإذا كانت الرواية تكرر
الثلاث الأخير منها لشخصية يوسف وربى فمعنى هذا أنها تريد
أن يكون انطباعنا النهائي عن عالمها مصاعا من خلال رؤية هاتين
الشخصيتين ووجهة نظرهما عن العالم من حولها .

وبالإضافة إلى ذلك فإن هذا الجزء الأخير يبدو أيضا كأنه فترة
التنام الجراح والتحقيق بالنسبة إليهما معا ؛ إذ تبدو فترة ضياع
زينب وكأنها مظهر ضروري كان عليها الاكتواء بعذابات طوقسه
انقاسية قبل بلوغ مرآة الراحه . وتبدو كرامة أحلام زينب
(وهي الحرة الوحيد في الرواية ذو اللغة المتميزة ، ومن ثم الرؤية
المتعمرة) وكأنها بأحلامها السبعة عشر محاولة للتأكيد لم ذاته هذا
المعري . فالأحلام هي العالم اللا شعوري الذى تتعذب فيه زينب
بكل ما يبدو أنها تستمتع به ؛ فبها يتحول المرح والصخب
ولتغاية والتحدى واللامبالاة وكل اللذات المحسنة الصميرة
إلى هلع وخوف ومهارة وشرفات بلا قبحان وسحر معروف خيفة
ودم وقتل ، وعرف معلقة تبهط الأنفاس ، وسقوط دائم من
حالتى ، وتعلق في الهواء بين السماء والأرض ، وظلام دائم
سحيق . . . أو باحتصار الوجه الآخر من العملة .

إذن فزينب لم تنتقل من عالم الانعزال من القيود والبلهية
الكاملة إلى كن الزواج ، وإنما انتقلت من المظهر إلى الأعراف
لتي قد تقود إلى سعادتها معا ، أو إلى دمارها معا . . . وليس
عريا أن يتوافق هذا الانتقال إلى حد ما مع صدمة التعرف
لكبرى التى أتت بها كارثة ١٩٦٧ القومية ؛ لأن تعرف زينب
حقيقة ما كانت تعيش من خلال كرامة أحلامها المرعبة هو الوجه
الأخر لهذا التعرف القومي الأليم حقيقة ما عاشت مصر قبل ثلاث
السنة القومية القاسية . وليس غريبا أيضا أن تؤثر عليها هذه
السنة القومية تأثيرا عسويا ، وأن تثير فيها اهتماما بالسياسة
ورغبة في المشاركة فيها ولو من خلال يوسف .

ويبدو يوسف كذلك كأنه يرى الأشياء من جديد ، بعد
صدمة تعرفه ذاته من خلال معارته الحسنة مع زينب . وعلاقة
يوسف بربى - لأنها تتطوى في بعد من أبعادها على علاقته بذاته
وبالواقع من حوله - فيها دائما عنصر خراج حدود المهم بالنسبة
يوسف ؛ فهو يفهم ما فيها من تحد ، وما فيها من خطر مشير
للتوهم والندبة والليظة ، ولكنه لا يفهم هذا البعد الذى يجعلها
تسند بالنسبة إليه حليا ، كصفة غير واقعية لا يعيشها وإنما
يراقبها . فالرعة الثالثة تقف دائما بين الذات والواقع إلى
الحد الذى يحتاج فيه يوسف مرارا إلى أن يقع نفسه بأن هرب
الابوى ليست شخصية في رواية ، يفرضها - إنها أم ولده ؛
زوجته وحبيته ؛ وهي ليست ذكريات يستعيدوها وكأنها مسرحية
يشاهدها أكثر من مرة . ولابد أن تساعد زينب فلا تصر على أن
تحول العلاقة بينهما إلى أسطورة (ص ٥٠٤) . لكن زينب تصر

تحقيق نوع من الربط أو التماثل بين وجهتي نظر الكاتب والقارئ من خلال المواجهة بين امتصاص ضمير المعرود والجمع ، بين الحديث نيابة عن المؤلف مرة والحديث نيابة عن القراء أخرى ؛ إذ يعد الكاتب نفسه أحيانا مجرد قارئ للرواية يعلق عليها كما تعلق نحن عليها ، ويتحلل معنا الأعذار لكتابتها ، كما يتحلل بعض الخيل مثل إخراج القارئ أو السخرية منه ، حتى يبرر لنفسه ما يكتبه (راجع على سبيل المثال ص ٣٩٥ ، ٤٣٧) . وقد وافقنا على أن الكاتب هو صاحب السلطة المطلقة على النص ، فإن علاقته بالقارئ خلال العمل وداحله - وأغنى هذه العلاقة المسجلة داخل الرواية من خلال حيلة إدخال الكاتب شخصه إلى عالمها - هي أحد وجوه علاقة السلطة في الواقع بالشعب ، في هذه المرحلة الخرجة التي تتناولها الرواية .

هي الرواية عملية تقوم دائما من جانب الشخصيات الأساسية بعضها لبعض ؛ عملية تشريح وتحليل وتعرف تمتزج فيها وجهات النظر وتتعارض ولكنها تتكامل أيضا في بعض الأحيان في كل عصور متماثل . ومع ذلك فإن وجهة النظر السائدة في الرواية هي وجهة النظر الواحدة كما ذكرت من قبل ، في مجتمع بدأ يفقد الرؤية وينخرط في قوالب جاهزة ، أو بالأحرى مجهزة له . هي وجهة نظر الكاتب/عبد المهدى/يوسف . وكل تقييم أو تحليل هو في الواقع موقف يديولوجي من الشخصية ومن المؤلف معا . وقد حاول المؤلف من خلال خلفه لشخصية الكاتب في الرواية أن يحقق نوعا من إشراك القارئ في صياغة وجهة النظر ، أو بالأحرى إيصاله بالاشتراك فيها ، وكأنه يبحث على تبنى وجهة نظره فيما يدور في الرواية/الواقع من أحداث ووقائع . وذلك من خلال محاولة

هوامش

- (١٥) Michel Zeraffa, *Fictions: The Novel And Social Reality*, p. 11.
- (١٦) Edward W. Said, *Op. Cit.*, 143.
- (١٧) Michel Zeraffa, *Op. Cit.*, 73.
- (١٨) نقود من التماسيل راجع كتاب :
- George Lukács, *The Theory Of The Novel*, p. 97 - 154.
- وخاصة القسم الثاني .
- (١٩) Lucien Goldmann, *Towards a Sociology of The Novel*, p. 5.
- (٢٠) المرجع السابق ص ٥
- (٢١) المرجع السابق ص ١ - ١٧ و ١٥٦ - ١٧١
- (٢٢) المرجع السابق ص ٩ .
- (٢٣) هذا المقطع من كتاب رينيه جيرار ، وقد اعتصمات هي ثمرات الإنجليز وهي بعنوان :
- René Girard, *Deceit, Desire and The Novel*, Trans. Yvonne Freccero p. 10.
- (٢٤) (زيبب والعرش ، ص ٢٨)
- (٢٥) رينيه جيرار ، المرجع السابق ، ص ٢٩
- (٢٦) (زيبب والعرش) ، ص ٦٣ .

- (١) Pierre Macherey, *A Theory Of Literary Production*, p. ٤
- (٢) المرجع السابق ص ٧
- (٣) Edward W. Said, "The Text, The World, The Critic" in *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*, Edited by J. W. Harari, p. 169.
- (٤) Pierre Macherey, *Op. Cit.*, pp. 41-2.
- (٥) Michel Foucault, "The Discourse On Language" in *Archaeology Of Knowledge*, p. 216.
- (٦) Derrida, *Realism*, p. 11.
- (٧) Boris Eichenbaum, "Literary Environment" in *Readings in Russian Formalism*, edited by L. Matejka And K. Pomorska pp. 60-3
- (٨) Pierre Macherey, *Op. Cit.*, p. 53.
- (٩) Edward W. Said, *Op. Cit.*, pp. 178-9.
- (١٠) *Ibid.*, p. 77.
- (١١) Ralf Fox, *The Novel And The People*, p. ١9.
- (١٢) راجع على سبيل المثال : Ian Watt, *The Rise Of The Novel*, pp. 7-61 And Bernard Bergson, *The Situation Of The Novel*, pp. 15 - 66.
- (١٣) Diana Lataneson And Alan Swingewood, *The Sociology of Literature*, p. 169.
- (١٤) Alan Swingewood, *The Novel And Revolution*, p. 7.

(٤٥) زينب والعرش ص ١٥٠ وراجع أيضاً لمزيد من التفاصيل عن هذا الموقف ص ١٤٩

(٤٦-٥٠) ريب والعرش ص ١٥٨ ، ١٥٩ ، ٢٩٨ ، ٣٥٠ ، ١٩٧ على التوالي

(٥١) هناك جرح في الرواية غير مرقم الصفحات ويقع بين ص ٣١١ ، ٣١٣ وهو مكون من خمسة فصول تبدأ بفصل «مفجأة في مكتب عبد الهادي» وتنتهي بفصل «بعد الانتصار» وسأشير لأي مقتطف من علامة استفهام ؟ ولا أريد هنا أن أتعامل هذه الحقيقة لاستنتاج مزيد من المعلومات الخارجية عن المبدأ

(٥٢-٥٨) (ريب والعرش) ص ٣٥٠ ، ١٩٩ ، ١١٥ ، ٣٥٠ ، ٣١٥ ، ١١٥ ؟ على التوالي

(٥٩) راجع ريبه جبرار ، المرجع المشار إليه سابقاً ، ص ٢٩٠
(٦٠) راجع لمزيد من التفاصيل عن هذا الأسلوب في تمثيل الساء القصص كتاب ،

المجلد الأول والثاني . Gerard Genette, Narrative Discourse.

(٦١) راجع بوريس لوسينسكي ، المرجع المشار إليه في هامش (٣٦) ص ١٠

(٢٧) المرجع السابق ، ص ٦٤٥٢

(٢٨) راجع (زينب والعرش) ص ٣٠

(٢٩) (زينب والعرش) ، ص ٧٧

(٣٠) المرجع السابق ، ص ٢٩٧ ، ٢٩٨ .

(٣١) راجع الرواية ص ٥٧ ، ٢٨٣ ، ٣٠٤ مثلاً

(٣٢) زينب والعرش ص ٢٢٠

(٣٣) (٣٤) راجع (ريب والعرش) ص ٢١٩

(٣٥) راجع ريبه جبرار ، المرجع المشار إليه سابقاً ، ص ١٠

(٣٦) لمزيد من التفاصيل راجع

Boris Uspensky, A Poetics of Composition., p. 56.

(٣٧) أي حتى عدم الذي يقيم في مدينة القاهرة ويعمل في مؤسسة رور اليوسف الخ

(٣٩) ريب والعرش ص ١١١

(٤٠) راجع طغوس أبيها اليومية في عبادتها ص ١١٧

(٤١-٤٤) زينب والعرش ص ١١٨ ، ١١٩ ، ١٢٧ ، ١٤٣ على التوالي



المؤرخ والنقد الأدبي

آلن دوغلاس

على امتداد عقد من الزمان، كُتبت اهتمام متزايد أخذ بنموين علمي التاريخ والنقد الأدبي. وقد نشأت هذه الخادية من كلا الطرفين، ودخلت في منافسة بين زوجين أكاديميين أكثر قدماً، هما التاريخ والعلوم الاجتماعية. وهذه العملية لها دلالتها لكل من التاريخ والنقد الأدبي من حيث تطور فروعهما. بيد أن تقييم أهمية هذه العملية وما تبشر به من وعود، يتطلب فحصاً للقضايا التي يثيرها تفاعل هذين الفرعين من فروع العلوم الإنسانية.

وقد جرى العرف على أن النقد الأدبي والتاريخ جاران أكاديميان، ولكنها جيرة تبعث على شيء من الريبة. ذلك أن النقاد المحدثين يعمدون إلى صياغة مفاهيمهم الفكرية - بدرجة ملحوظة - رد فعل على منحنى «تاريخي» (فتة جوستاف لانسون)؛ هذا المنحنى الذي كثيراً ما يذفن النص وراء طبيعته، وتحت ركام من فرض زمني لكل ما أحاط بإنتاجه من ظروف. والحق أن هذه النزعة المدرسية الأدبية - كما نوحى بذلك كلمة فرض زمني - ليست تاريخاً، ولكنها بالأحرى فرع قائم بذاته، تخرج فيه عموم اللغة (الفيلولوجيا) بعناصر مستقاة من الكلاسيكيات. كما أنها أيضاً اللب المنهجي المركزي للاستشراق التقليدي. ومع أن النقاد قد أصابوا حظاً كبيراً من النجاح في تحرير الأدب الأوروبي الحديث من المفاهيم الضيقة التي اكتنفت هذه النزعة اللاتسوية (نسبة إلى لانسون)، فما برحت الحركة دائرة الرعي حول آداب الشرق الأوسط.

ولوصف الملاحظات أو المواقف التي اعترف بها المؤرخ فعلاً (ثم وبعدها فيما بعد) بأنها قريية الشبه بالحية - وهكذا يمكن أن تصرب الأمثلة الأدبية لإنبات ما تم إثباته فعلاً. والمنهج الكامل وراء هذه التناولات يمكن أن يحل في يسر إلى صرب من «الإغارة»، تتمحور عن عزل عنصر «مفيد» من النص، دون مريد من الجمعية التحليلية^(*). ولقد تصرفت المؤرخون المفكرون - بوجه عام - تصرفاً أفضل، ولكنهم كانوا يميلون إلى حصر أنفسهم داخل الأفكار الرئيسية التي قاموا بتطويرها في مؤلفاتهم الفكرية التي تتسم بمزيد من الوعي الدقيق، أو في أعمالهم الفلسفية، كما هو الحال في مؤلفات «قولنير» و«سارتر» أو في تشخيص حركات بأكملها، كالرومانسية، بمصطلحات عامة.

ونتيجة لهذا كله، كان معظم النقاد يعاملون التاريخ - على أحسن الأحوال - بوصفه حادماً للنقد الأدبي، معيداً بل ضرورياً في بعض الأحيان؛ شريطة ألا يتجاوز مكانه.

أما المؤرخون، فكانوا أقل من ذلك إشفاقاً؛ إذ شأ معظمهم على النظر إلى الأدب (دون تمحيص) بوصفه مرآة لعصره، ومن ثم عاملوا الأدب بوصفه مصدراً جذاباً، وإن يكن غير مشروع. ولما كان الأدب «تخيلاً» ولم يكن «واقعاً»، فقد استلهم بوصفه مصدراً للأحكام المعروضة عرضاً جذاباً،

(*) يقوم الدكتور آلن دوغلاس بالتدريس في جامعة جنوب المسيسي، هانسبرج، المسيسي ببلولايات المتحدة الأمريكية.

أما بالنسبة للنقد الأدبي ، فإن أتباع كلبي (أي المؤرخين) كانوا يظفرون إليه في أغلب الأحيان على أنه لغة غريبة مصطنعة ، لا يعيهم منافعها ، أو نتائجها في كثير أو قليل . ومن الواضح أن مثل هذه الآراء ترجع في جزء منها إلى حصر الأكاديميين في أقسام علمية ، وإلى صيغ الأفق المهني بوجه عام . ولكنها تعكس أيضا شأها في ذلك شأن معظم التحيزات - شيئا من الحقيقة التي تصورناها بصورا مُعتَمَداً . ألا وهي أن الأنشطة العقلية بموارج وللقاد الأدبي متعارضة ، في بعض لوحده المهمة

وقد تبدو هذه القضية - للوهلة الأولى - منظومة على شيء من المفارقة ذلك أن كلاهما يُصَف - على كل حال - في بلاد الأسحر - سكوبية بوصفهما عنصرين في العلوم الإنسانية . وكان التاريخ يُعَدُّ في الغرب ، حتى القرن الثامن عشر ، فرعاً من فروع الأدب ؛ ويعكس هذا الأصل المشترك في أن مصطلح التاريخ ، ومصطلح السرد القصصي ، إما أن يكونا شيئاً واحداً ، أو شديدي الشبه في كثير من اللغات الأوروبية^(٢٦)

يبد أن هذا التشابه الاشتقائي والتاريخي - كما يجري فيها بعد - هو المسئول عن ذلك التعارض الذي أشير إليه فيما ومهما يكن من أمر ، فإن أوائل تحديد مصطلحاتنا قد أرف . نحن لا نعتي بالتاريخ الماضي ، أو الأحداث الماضية بل بما معنى به فهم هذه الأحداث أو وصفها . أو تقرير المؤرخ عنها . هذا قبل أن رجال الدولة أو المحارير يصنعون التاريخ . كان الحديث هنا يكون مجارياً . المؤرخون هم الذين يصنعون لتاريخ^(٢٧) . أما النقد الأدبي ، فمن الأفضل أن بوصف بدوره عن أنه تخمين أدبي ، مادام لا يشمل توريح الإطراء أو الزلوم على الأعمال الأدبية ، وهذه عملية يخلط بينها أحياناً وبين النقد الأدبي بمناه الصحيح .

وسوف نتصح في سياق المناقشة التنظيمية والمسوعات التي نظري عليها هذه التعريفات ، ولكننا قد أصبحنا فعلاً في موضع سنطيع أن نرى منه ما يكمن وراء الخطط في معاني اللططين تاريخ/ قصة history/story في اللغة الإنجليزية (أوفي الكلمة الواحدة المشتركة histoire في اللغة الفرنسية) .

لنقد الأدبي يبدأ بالقصة ، أما التاريخ فيتهي بها . وفي لتاريخ بتقديم التحليل على القصة ؛ أما في النقد فإنه ينمها وهذا يعني أن ما يكون بالنسبة للتاريخ نهاية للششاط ، مماثل ما يكون بالنسبة للنقد بداية العملية العقلية ، كما يمكن أن يرى ذلك من الرسم التوضيحي التالي :

الخاص

(مجال التاريخ)

↓

التاريخ (النص)	الأدب (النص)
----------------	--------------

↓
النقد الأدبي

وهكذا يكون عمل المؤرخ هو إبداع النص ، أو التنصيص (إن صح هذا التعريف) textification ، عن حين أن عمل لبقاد الأدبي هو تحليل النص detextification (أو تمكيكه) .

وبكلمة «نص» لا نعني أي سطق لعوى (قول parole) مكتوب (سواء أصلاً أو في بعد) . وهذا لتعريف - المأخوذ أساساً من أفلاطون - هو تعريف «ريكير»^(٢٨) Ricoeur . ومع أنه إشارة ملائمة لتعظيم الأعراس ، فإنه لا يعبر عن جوهر الخاصية النصية textuality . وكما يوضح «ريكير» نفسه ، فإنه عندما يكتب القول parole ، فإنه يطرح جانباً سياقه خوري الأصل ، الذي يحد أبعداً - حين يقوم بتعريفه - من سطاق معانيه . فعندما يكتب النص فإنه يتحد طبع إسقاطياً projective ، مادام من الممكن أن يقرأ عدد غير محدود من القراء الممكنين ، في عدد لا محدود من السياقات الممكنة^(٢٩) . ومهما يكن من أمر ، فالواقع أن هذه المسألة ليست نتيجة لأن النص قد كتب ، وإلى الخاصية ثقافية كاملة فيه . فالتنص يعرض قولاً هو موضوع لنموذج معين من الاستهلاك . ويقدر ما هو موقف أو مقصد ضمني فهو أيضاً مسألة شكل . كما أنه ليس في حاجة إلى أن يكتب . فأحدث الرسول - على سبيل المثال - منصوص صريحة ، وإن تكن قد قبلت شفاهياً في الأصل ، ثم انتقلت مشافهة ردها من الزمن . والحديث الذي ينفى شفاهياً في يوم بعد نصا . لماذا ؟ بسبب غموض الدلالة المتضمنة فيه . وحتى إذ كان الحديث قد نشأ في موقف حوارى ، فإنه يتضمن إمكانيات الدلالة التي تتجاوز ذلك الموقف . ريس من قبيل المصادفة أن النصوص المكتوبة (مكتوبة أو شفاهية) كانت إلى حد ما بنصوص مقدسة ففي النص ترتبط مستويات معنى متعددة ترتبط لا انحصار له : المعاني الحرفية (ذلك أن معظم الكلمات تنظم معاني متعددة) للألفاظ نفسها ، ومعانيها في سياقات الخمس الحاملة للأفكار ، ودلالة الأفكار مُرتبة في أجراء العمل المختلفة الح . وهذا التعريف المستمر المتبادل ، وهذا التوتر ، هما اللذان يؤلفان النص .

ولكن ، ألا يعمل المؤرخون على مادة مكتوبة ، هي نصوص ؟ بل وكلا . فقد جرت العادة على الاعتقاد في التخصص المهني أنه على حين يتناول مؤرخو عصور ما قبل التاريخ ورجال الآثار المواد المتبقية من حضارة ، فإن مؤرخين يشتغلون بالوثائق المكتوبة . وهذا التمييز أحد في الأعراس ، ذلك لأن المؤرخين يوجهون الآن عناية أكبر إلى المواد المتبقية ، كما أن التاريخ الشفاهي يتوغل بقتحاماته داخل اختصارات المعاصرة والحضارات الأمية على السواء .

وأهم من ذلك أن المؤرخين يادرا ما يعاملون وثائقهم بوصفها بنصوصاً . وهذه هي الحال حتى عندما تكون الوثيقة موضوع البحث في قالب الحكاية . فإذا حكم النقد التاريخي على سرد رمي بسيط - على سبيل المثال - بأنه دقيق ، فإنه لا يعامل حينئذ بوصفه حكاية بل بوصفه مصدراً لمعطيات يرجعها المؤرخ أو يعيد مزجها بمعطيات أخرى في سلسلة جديدة . وهذه الإعدادة لمزج المعطيات في سلسلة جديدة (أو السرد ، أو الوصف ، أو أي إطار

هو أن يدع عددا من الوقائع في أثناء ربطه هذه الوقائع بعضها إلى البعض الآخر في عدد من العلاقات .

وهذا هو ما يفعله الروائي أيضا - كما لاحظ ذلك عدد من الباحثين - فبما عدا أن «وقائعه» و«علاقاته» ينبغي أن تتماشى مع مجموعة مختلفة من المعايير^(٩) . وهكذا فإن ما يصنعه المؤرخ هو إبداع النص ؛ لا لأنه يكتب نتائجه فحسب أو لأنه يعمل ذلك في تناسق قل أو كثر ، أو أنه يصوغه في قالب قصصي ، وإنما يحسن المؤرخ شبكة من العلاقات بين عناصر متميزة من قبل ؛ وهذه الشبكة مشتركة مع جوهر السياق الذي يعرضها . وهذا هو ما يعنيه إى . هـ . كار E. H. Carr عندما يقول إن كل مؤرخ يجمع بين الكتابة والبحث في آن واحد ، حتى لو كانت الكتابة في رأسه فحسب^(١٠) .

وعلى هذا النحو نجد أن النص بوصفه موضوعا للنقد الأدبي يقف - من عدة وجوه مهمة - في مضاد المجال التاريخي . فإذا كان النص بالنسبة للنقاد أمرا مبالغا في تحديده ، فإن المجال التاريخي أمر يستهان بتحديدته underdetermined . وحيث يضع المؤرخ شفرة ، أو يحول الأشياء إلى شفرة ، يعتمد النقاد إلى فك هذه الشفرة . (اعتاد المؤرخون - مثلاً - يفعل علماء الطبيعة - أن يفكوا الشفرة ، ولكن لم يحدث ذلك إلا عندما كان كل من التاريخ والطبيعة ينظر إليهما على أنها تعبير عن القدرة الإلهية ، أي بوصفها علامات يمكن قراءتها للكشف عن تدبير الله . وأي مؤرخ يتخذ اليوم هذا المنحى تسحب منه شهادته)

وفي مقال لرولان بارت Roland Barthes عن بداية التحليل الأدبي تحت عنوان : «من أين نبدأ؟» يشبه النص - على نحو ضمني - بنسيج يحكم النسيج عندما يتساءل : «كيف يمكن للمرء أن يسحب الخيط الأول؟» ذلك أن عملية النقد الأدبي تبدأ بسوق من نل الخيوط . فالنص هنا - مختلفا في ذلك عن المجال التاريخي - يكون قد نسيج عناصره فعلا بعضها إلى البعض الآخر ، وعلى الناقد أن يميز بينها وأن يجد علاقاتها . فإذا كان ناقدا متدعا ، فإنه يفعل ذلك بطرق جديدة ، بيد أن نشاطه الأصلي ينبغي أن يكون تحليليا .

وبكاد المرء يسمع الفارسي معترضا : إن نقاد الأدب أيضا يضمنون تصوراتهم المنفصلة في مجموعات كلية ، وهم أيضا يدعون النصوص أثناء عملهم هذا حق بكل تأكيد ؛ وعن هذا الحويثي النقد معايير العرض التي يلتزم بها جميع الباحثين في العلوم الإنسانية . غير أن هذه العملية تتصل اتصالا مختلفا بنشاط التحليل العقل الأول ؛ ذلك لأنها إبداع لنص ثان ، طفيل على النص الأول . وفي استطاعة المرء أن يتصور نقدا أدبيا يضع كثيرا من التركيز على فك الشفرة الأصل ، وعلى النشاط التحليلي ، بحيث لا يضع من التركيز على العملية الثانية ، أهني على العملية التركيبية synthetic process ، بأكثر مما تسمح به احتياجات الاتصال . ومن اتجاهات النقد اللاحق على البائية post-structuralist اتجاه يتزع إلى رفض النشاط التركيبي الذي يتلو التحليل . وفي بعض المؤلفات المتأخرة لكبي من «رولان بارت» و«جاك ديريدا» Jacques Derrida ، تترك

نوصيحي (أخرى) هي التي تصنع التاريخ . والباحث الذي ظل مرتبطا بالشكل ، أو الذي قام بمجرد نسج المعطيات في عدد من المصادر ، مثل هذا الباحث يودع في العالم السفلي للعرض الزمني chronicling أو في متحف العاديات . وينطبق هذا أكثر ما ينطبق على المؤرخين الذين يشتغلون بالمحفوظات archives . وهذا أيضا يكون فن المؤرخ هو أن يحكي قصة لم تكن الوثائق محصنة لحكايتها في كثير من الأحيان . ويضخص السياق الإجمالي للوثيقة التي تم استخلاص المعطيات منها عادة - هذا إذا فحست على الإطلاق - من حيث إنها تحدد صدق المعلومات أو كذبها . فهل من المستغرب بعد ذلك أن يعامل المؤرخون المواد الأدبية بهذه الطريقة نفسها ؟

ويحطىء «ديكب» عندما يرى أن الأحداث التي يقوم المؤرخ بتحليلها هي تلك التي يكون المجتمع أو الفترة موضوع البحث قد احتارها وسجنتها بوصفها «تاريخية»^(١١) . وقد يكون هذا الرأي صادقا - بالضرورة - مادامت بعض الأحداث المعنية الأخرى لم تسجل ؛ ولكنه - عرضا - قد لا يكون إلا عاملا محددا limiting factor . فهذا مارك بلك - مثلاً - يستخدم أغاني الحفول الفرنسية ، التي مازالت حية حتى الآن ، في إعادة بناء كثير من التاريخ الاقتصادي للعصر الوسيط ، كما أن المؤرخين يعودون بانتظام إلى استخدام الوقائع التي وضعت لتفسير الإداري ، أو التي وردت عفوا في عملية محاولة تفسير شيء آخر^(١٢) .

وبالطبع ، فإن كلا من المؤرخ والناقد الأدبي يقوم بالتفسير ؛ ولكنها بفعل ذلك - أيضا - بطرق متعارضة . فمن المفترض في كثير من الأحيان (بواسطة المؤرخين المبتدئين على سبيل المثال) أن المؤرخ يثبت أولا صحة الوقائع التاريخية التي يقف عليها ثم يحاول تفسيرها من بعد . بيد أن الوقائع التاريخية ليست شيئا نعثر عليه ، وإنما هي شيء نصسه ؛ وصنعها لا ينفصل عن تأويلها . فالحدث الماضي أو الوضع الماضي لا يصبح تاريخيا إلا بعد أن يقوم مؤرخ بعزله وتحديدته ؛ وهذا العمل وهذا التحديد لا يتم إلا بعد أن يجعل الواقعة التاريخية الجديدة جزءا من عرض متسق ، يقصد منه بدوره أن يمثل أو يفسر جانباً له دلالة في التطور التاريخي . فإذا كان أحد رجال البلاط يستخدم مندباً فهذا أمر قد يدخل في باب القصص على أحسن تقدير ، ولكنه يصبح أكثر دلالة عندما يُستخدم جزءاً من الشواهد على اتباع هذه العادة في أوروبا . وتقديم هذه العادة قد يصح بدوره واقعة تاريخية أكثر أهمية عندما يُنظر إليها بوصفها جزءاً من اتجاه عام لسلوك يزداد تحسراً ، انحدر من المستويات العليا في المجتمع إلى المستويات الدنيا ، بحيث ينشأ مجتمعا أكثر خضوعا لتنظيم ذاته^(١٣) .

والوقائع التاريخية وحداث من الفهم تستخلص بجهد من الماضي ؛ ومن ثم فإن هذا الماضي لا يعمل بوصفه مجموعة من المعطيات الجاهزة ، بل بوصفه المجال التاريخي . ولما كان عدد هذه الوقائع لا متناهي من حيث الإمكان ؛ ولما كان من الممكن أن نجمع ونفسر بعدد لا متناه من الطرق ، فإن ما يفعله المؤرخ

التصورات المشتقة من دراسة النصوص الأدبية - ترك عمدا على هيئة شذرات ، وفي حالة غير متكاملة . والهدف من ذلك هو عرض ذلك النمط من النظام للتصميم في النص الأدبي النموذجي ورفضه في آن واحد^(١٢) . وقد تكون النتائج نزعاً مدرسية معرطة العربية ، وربما أزعجت كثيراً من القراء . ولكنها ما برحت تلاحق معترفاً بها في النقد الأدبي . ولكن ، من العسير على المرء أن يتصور شيئاً كهذا في التاريخ . وليس من شك أن الباحثين يستطيعون ، بل لقد نشروا حقا قوائم من الوقائع ، ولكن ، ما من أحد يمكن أن يعدّ هذه تاريخاً ، بل إنها لا تعد - فضلاً عن هذا - إلا مجرد تخطيط إحصائي لتاريخ عندما يتم انتقالها على بحر تعمل فيه بوصفها سلسلة ذات دلالة حقا (مثل جدول الأسعار ، أو التواريخ الخاصة بمسكة ما) . وفي هذه الحالة بالطبع يكون التخطيط الإحصائي للنص حاضراً ، ولا يبقى إلا وضع التضمينات وراء الانتقاء ، وترتيب المجموعة في كلمات .

وهذا الرأي الذي فصلناه عن النقد الأدبي يدين بالكثير لمدارس النقد الجديدة الأنجلو - أمريكية ، وإلى التركة البنائية الفرنسية . وهذا الرأي لا يستبعد الأشكال الأخرى من البحث الأدبي ، وإنما يلفت الأنظار إلى بعض الجوانب التي تفتقر إليها تلك العمليات . نجد مثلاً التاريخ الأدبي . هل يمكن أن ينصنع هذا العلم لعملية تحليل نسيجه ، أو لضرب من التفكير ؟ وما ينبغي أن يبدأ المرء بالتمييز بين المعنيين اللغويين عليها هذه الكلمة . وأحدهما هو تاريخ العلاقات بين عمل أدبي وعمل آخر ، وأوجه التشابه والاختلاف بينهما وتأثير أحدهما على الآخر . الخ . أما المعنى الثاني فهو تاريخ كمية كتابة هذا العمل الأدبي المعين . والمعنى الأول من هذين المعنيين هو وحده التاريخ الأدبي كما أوضح ذلك «تودوروف» Todorov ، أما «المعنى الثاني» فيطلق عليه اسم «سوسولوجية الإنتاج الأدبي»^(١٣) ، ولكنه يمكن أن يكون أيضاً تاريخ الإنتاج الأدبي . ومن حيث هو كذلك يمكن أن يكون فرعاً من علم الاجتماع أو التاريخ ، ومن ثم ينصنع لقواعد هذا العلم^(١٤) .

والحق أن التاريخ الأدبي ما يبرح قائماً على دراسة النص . منكي نتحدث عن ظهور نمط معين من الأبطال في تراث أدبي ، كان لابد للمرء من أن يعزل ويحدد يادى الأمر ذلك البطل المعين في النصوص المفردة ، وهذا أمر لا يتم على الوجه الصحيح إلا بالاجتهاد إلى التحليل الأدبي . وهكذا ينبغي أن نحارص النشاط الزمني المتعاقب diachronic على نتائج التحليلات المتزامنة synchronic . ويصدق هذا أيضاً إذا كان الناقد يتحدث عن حركة أدبية ، أو نوع أدبي ، أو نمط من الأنواع . الخ^(١٥) . ولابد أن يكون محاولة حديثة للإحاطة بالعمل ككل وعلى الفور (وهو منهج لا يمكن التحويل عليه لمجرد أن عدداً قليلاً من الباحثين اللامعين من ذوى الاطلاع الواسع قد توصلوا حرصاً إلى نتائج صحيحة بالسيرة على هذا المنهج) ، أو الاستخلاص غير لبقى لعناصر أدبية من السياق . وكذلك لا يمكن أن يعد تفسير عمل ما في سياقه التاريخي أو الاجتماعي استثناءً من هذا الحكم . فالأعمال الأدبية تعكس في معظم الأحيان مجتمعاتها ،

كما يمكن أن تعكس أيضاً تقسيمه إلى طبقات اجتماعية ، ولكن من المحال منطقياً إرساء هذه الأفكار إذا لم يكن الجزء الأدبي من المعادلة مشتقاً من التحليل الأدبي . بل إن التحليل الأدبي - حتى بالنسبة للتفسير الماركسي - يعد خطوة وسيطة ضرورية . وما يقوله «ريكير» عن النزعة السائبة بأنها الخطوة التي تمير الاختلاف بين تفسير «سلاخ» وتفسير «بقدي» لبص ، يطبق حقا على أشكال التحليل الأدبي جميعاً^(١٦) .

ومن ثم فإن التاريخ الأدبي - كغيره من أشكال البحث الأدبي الأخرى - يدور حول النصوص . ومن حيث هو كذلك فإن إجراءاته تختلف عن إجراءات التاريخ التي تتناول الأحداث ولكن ماذا لو كان للأحداث الشكل بعينه الذي تتحده النصوص ؟ في هذه الحالة يمكن أن نتعامل بالطريقة نفسها . هذا الموقف قام «ريكير» بتفصيله في مناقشة تقول إن «الفعل الدال» meaningful action «يمكن عله نصاً» ، وأن موضوع العلوم الإنسانية . . . يكشف عن بعض السمات المكونة للنص بوصفه نصاً^(١٧) . ويساعد فحص هذه المناقشة المهمة التي ساقها «ريكير» على توضيح موقفاً من هذه النقطة .

تتبع إحدى الصعوبات الأولية من أن «ريكير» يصرح هذه المناقشة إلى استخدام مصطلحي «العلوم الإنسانية» و «لعلوم الاجتماعية» الواحد مكان الآخر . وفي اللغة الفرنسية يشير تعبير sciences humaines إلى مجموعة من العلوم الاجتماعية تصم ما يسمى في اللغة الإنجليزية بالإنسانيات humanities وفضلاً عن ذلك ، يستخدم «ريكير» هذا التعبير أيضاً ترجمة للمصطلح الألماني Geisteswissenschaften (أو علوم الروح) الذي يشمل الإنسانيات بصورة مؤكدة ، على حين أن العلوم الاجتماعية بمفردها لا تشمل كل علم التاريخ كما ناقشناه فيما سبق . ومن الواضح أن بعض حجج «ريكير» تنطبق مباشرة على العلوم الاجتماعية ، على حين أن بعضها الآخر - كما سرى فيها بعد - يبدو أنه موجه للتاريخ^(١٨) . ومن ثم ، وللأعراض التي يرمى إليها هذا البحث ، نقوم بتقييم حجة «ريكير» من حيث انطباقها على التاريخ وحده ، معترفين بأن هذا قد يفضل من ثرائها على نحو جائر - وذلك عندما نتجاهل انطباقها الممكن على العلوم الاجتماعية .

إن كثيراً من أبحاث «ريكير» في علوم التفسير hermeneutics والعلوم الإنسانية يمكن أن تعد محاولة لإدخال جوانب أخرى من التجربة الإنسانية داخل إطار «دراسة النص» textuality ، ومن ثم في علوم التفسير . فهو يصف النصوص - عن سبيل المثال بأنها تتسم بتلك «الابتعادية» distanciation التي هي «سمة أساسية للطابع التاريخي historicity الذي يميز التجربة الإنسانية» ، وأعني به أنها اتصال في البعد ومن حالته^(١٩) . ويترتب على هذا أن التجربة الإنسانية ليست قابلة لأن تُقرأ محسباً ، بل إن شكلها أيضاً سابق على الوجود pre-exists مما يجعل اتصالها ممكناً . ويضع «ريكير» نظرية «أوستن» Austin و«سيرل» Searle عن «القول - الفعل» في صورة عكسية بأن يحاول بيان أن مقولاتها الثلاث عن القول بوصفه

وأنا نترك المجال التاريخي لمجال التاريخ . وهكذا ، فإن محاولة النظر إلى المجال التاريخي بوصفه مالكا لخصائص النص يؤدي بنا - بدلا من ذلك - إلى هذه النتيجة ، ألا وهي أن إبداع ماضي له معنى هو عملية تنصيص textification ، سواء كان النص هو ما كتبه مؤرخ معترف أو مظرة مجتمع مقبولة بوجه عام إلى ماضيه . فليس الأمر إذن أن نرفض تقسيم ريكير لتاريخ بوصفه مناقلة ، ولكن لأنه يشوه إجراءات المؤرخين .

فإذا لم يكن المجال التاريخي متجانسا مع النص ، وكانت الإجراءات التي يستخدمها الناقد الأدبي والمؤرخ مختلفة اختلافا شديدا ، فليس معنى ذلك أن الخدمة الوحيدة التي يمكن أن يؤديها كل منهما للآخر هي التحليل من الأخطاء المنهجية المصادرة والمعادلة . ففي هذه الحالة يمكن أن يعنى الاختلاف نوع من التكامل . والعلم المبدع للنص يتلاءم مع العلم المحلل للنص تلاؤم اليد للقفاز . فإذا رجعنا إلى الرسم التوضيحي ، فإن من اليسر أن نرى أننا نستطيع بمنزلة المجموعتين أن نصل إلى التحليل الأدبي للنصوص التاريخية (أعني النصوص التي يكتبها مؤرخون) ، ويكون ذلك في مصطلحنا هو النقد الأدبي للتاريخ

ويكون التحليل الأدبي لأنواع التاريخ علما من الدرجة الثانية (أعني علما يتخذ موضوعه من نتائج علم آخر) ، ومن ثم يكون نوعا من «ما بعد التاريخ» meta-history . وبالطبع فإن هذه «الما بعد» فيها بعد التاريخ (مثل الما بعد في «ما بعد النازي») يمكن أن تفهم على أنها شق : فيمكن أن تكون إجراء يكرر نشاط العلم الأول على نفسه ، أي يكون تاريخا للتاريخ . وعلى سبيل المثال ، يقوم «باتريك هاتون» Patrick Hutton بمحضر التاريخ محضا تاريخيا عندما يلعب إلى أن اهتمام المقدمات التاريخية بنموذج النزعة الاجتماعية المتزايدة والتحكم الدائم في الغرب الحديث - شاهد على أهمية هذه الصنوط على المجتمع المعاصر (٢٣) .

وهناك منهج ثان بعد - التاريخي meta-historical يمكن أن يقوم على التأكد من صحة النص validation ، أعني فحص الصرخس التاريخية لمعرفة مدى مطابقتها لمعايير التاريخ المنهجية وهذه العملية توجد عادة في المجالات الأكاديمية وثمة تدور ثالث يمكن أن يكون محاولة مجرد وصف لكتابة تاريخية وتنظيمها في مقولات . وتسمى هذه العملية عادة بالكتابة التاريخية historiography ، ولكنها ما إن تحاول الصمود إلى مستوى من التعقيد حتى نجد نفسها مرفعة عن الاستعارة من أحد أنماط «ما بعد التاريخ» الأخرى . والدراسة الأخيرة للتاريخ ، التي تدرج تحت المثة الثانية ، هي إذن تطبيق - فرع آخر من العلم غير التاريخ على نصوص المؤرخ . وعلى هذا تكون الفلسفة التحليلية للتاريخ شيئا ، والنقد الأدبي للتاريخ الذي أود تسميته التاريخ النقدي crita-history ، شيئا آخر

فإذا كان التاريخ - كما سبق أن قلنا - عملية تنصيص ، فإن النقد الأدبي له ينطوي آليا على تصصيات تجاوز أي علم

حدثا يمكن أن تنطبق على الأحداث الدالة لتؤلف حدثا - قولاً event - speech . وهنا نرى مرة أخرى أن المناقشة قائمة على افتراض أن الأحداث تنطوي على معنى (٢٠) . وتصصيات حجة «ريكير» عن التاريخ تبدو صريحة في المقترحات التالية .

«نحن نقول إن هذا الحدث أو ذاك قد ترك أثرا على عصره» (٢١) .

«ألا نستطيع أن نقول إن التاريخ هو نفسه سجل للفعل الإنساني ؟

التاريخ هو شبه - الشيء quasi-thing الذي يترك عليه الفعل الإنساني «أثرا» ، ويصنع عليه علامته (أو خاتمته) . ومن ثم كانت إمكانية «المحفوظات» . وقبل وجود المحفوظات التي كتبها عمدا أصحاب المذكرات ، كانت هناك العملية المستمرة «لتسجيل» الفعل الإنساني الذي هو التاريخ بوصفه مجموع «العلامات» marks ، ... هذا التقسيم (أو الأقسام) للتاريخ يمكن أن نرفضه بوصفه رهبا ، ولكن هذا الزيف قد تحسن جيدا داخل العملية التي يصير بها الفعل الإنساني فعلا اجتماعيا عندما يكتب في محفوظات التاريخ» (٢٢) .

ولواقع أن الأفعال الإنسانية تترك أثارا على الآخرين لا وعلى بيئتهم - غير أن هذا يصدق بحق على الأفعال الإنسانية جميعا ، بما في ذلك كثير من الأفعال التي لم يهتم بها مؤرخ إلى الآن ولكن يبدو أن جوهر الحجة التي ساقها «ريكير» في «شخص من مذهبهم» عن التسجيل recording و «الأقسام» cc ، cc ، cc ، والمحفوظات archives . فإذا كانت عملية التسجيل تسمى الأفعال الدالة في الكشف عن الأحداث ، فلا مناص منثلث من أن نقبها بوصفها عملية مثالية ، لا تحتاج إلى أن يعترف بها أو يقرأها أحد إلا بعد زمان طويل ، وأن موضعها من «التسجيل» سيكون عرضة لمناقشة الملاحظين من مختلف الأزمنة والآراء . وإذا أخذ السجل بالمعنى الثاني ، أعني الأحداث ذات الأهمية الاجتماعية الكافية لكي تترك أثرا ماديا (ونكون عاقبة على هيئة وثيقة ، وإن لم تكن بالضرورة كذلك) يمكن أن يستخدمه مؤرخ - فهي تظهر مجموعة أخرى من المشكلات . فالسجلات المادية للمجتمعات السابقة ، والمحفوظات (الرسمية وغير الرسمية ، المكتوبة والشاهدية) لا تتألف بالضرورة من الأحداث ذات الدلالة التاريخية . وكثير من المواد قد تم «التفسير الإداري أو لأغراض لا تحت بصلة إلى اهتمامات المؤرخين ، أو إلى أي حكم تاريخي له دلالة أو معزى . ومن ناحية أخرى ، ثمة مناطق كثيرة يتمتع المؤرخون أن يحصلوا على معلومات عنها ، ولكنهم لا يصلحون ، وقد لا يصلحون أبدا - هناك منطلق ليماء المعلومات ، ولكن ليس هذا المنطق هو نفسه المنطق الذي تنقله هذه المعلومات . فعلى أي مستوى تظهر هذه الأحداث الدالة ؟ بها تبدأ في الظهور مع ما يسميهم «ريكير» «بأصحاب المذكرات» memorialists ، أي مع الكتاب الذين يسعون إلى احتيلار ما هو دال وحفظه ، وإن لم يكن معيار الدلالة عندهم هو في ذاته معيار مؤرخ اليوم . ولكن ليس من شك أن لدينا هنا بدايات النص ،

للمنصوص . وبينما يمكن أن يكون التاريخ النقدي بعيدا عن مسائل صحة المنصوص وتاريخ التاريخ ، فإن اهتمامه بعمليات إبداع التاريخ تُسند إليه - بوضوح - دورا يلعبه في كل منها .

وظهور للتاريخ النقدي على هذه الصورة المكتملة التفتيح بعد تطورا حديثا نسبيا . ويندو أنه خرج مزدهرا في وقت واحد من التاريخ والنقد الأدبي على السواء . أما في أوساط المؤرخين ، فقد كان السبب الرئيسي هو الهجوم الذي شنه منتصف القرن العشرين على سيادة الأشكال الأدبية التاريخية التقليدية المرتبطة أصلا بمدرسة مؤرخي الحوليات^(٢٤) ، وبحساسية المؤرخين اللاحقة بالنسبة لمسائل الشكل الأدبي وتضميناته التفسيرية . أما في أوساط نقاد الأدب ، فيبدو أن هذا الاهتمام جزءا من الإمبريالية العلمية التي دفعت النقد إلى تدريب أبنائهم على مواد كانت تعد فيما سبق مواد غير أدبية ، من الكتب الخزلية والإعلانات ، إلى مجلدات الباحثين الخافلة بالحقائق^(٢٥) . وأيا كانت الأسباب ، فإن هذه الأبهة المزدوجة تبشر بصحة طيبة لتعمل .

وقد أشار واحد من رواد التاريخ النقدي هو «ديفيد ليفين» David Levin إلى نقطة قيمة هي أن النقد الأدبي الصحيح للتاريخ ينبغي ألا يقتصر اهتمامه على الأسلوب وحده ، أي على القضايا الأدبية التي توصف وصفا ضيق الأفق بأنها لا تاريخية لو خارج التاريخ . وقد أقدم هذا الرأي على القولعد الخاصة بنوع التاريخ genre of history . فما دام التاريخ يقتضي نوعا معينا من الكتابة الصادقة ، فإن التاريخ الخزلي في حجبته وكشواته - وإن يكن مكتوبا بأسلوب جيد - ما يرح تاريخا سينا ، سواء من وجهة نظر الناقد الأدبي أو من وجهة نظر المؤرخ^(٢٦) . غير أن هذه الحجة ، كما يثبت ذلك مناقشة ليثين نفسها - يمكن أن تصل إلى أبعد من ذلك . فما دام النشاط التاريخي نشاطا يختص بإبداع النص ، فإن أية وسيلة أدبية ، سواء أكانت تركيب النص ككل من خلال الفقرات السردية والتحليلية والتلخيصية ، أم كانت اختيارات للصور والمصطلحات نفسها - هذه الوسيلة تشكل ، لا مجرد التأثير على التفسير التاريخي ، بل نسج هذا التفسير التاريخي نفسه . ويعرف فلاسفة التاريخ جيدا أن الحكاية (أو السرد القصصى) شكل من أشكال التفسير^(٢٧) - ولكننا نستطيع أن نضيف أيضا ، وكذلك سائر الأشكال الأخرى للكتابة التاريخية .

وهذه الصلة الحميمية بين التفسير القصصى والتاريخى هي الأساس لأهم المؤلفات وأشدّها طموحا في التاريخ النقدي ، وهو كتاب «ما وراء التاريخ» Metahistory ، تأليف هايدن وايت Hayden White ، وعنوانه العرصى : «الخيال التاريخي في أوروبا القرن التاسع عشر» . وكتاب «وايت» هذا يعتمد على تطبيق مقولات نورثروب فراى Northrop Frye القصصية على للمهاوى والمأساوى والرومانسى والمجائى أو التهكمى على مؤلفات هيجل وماركس ونيتشه ، وكذلك على مؤلفات ميشليه وبرانك وبيوركهارت وتوكفيل وكروتش . ويعصف «وايت» أشكال بناء «الحبكة» employment هذه بأنها حكايات خيالية

لفظية verbal fictions ، ويجادل بأن شيئا منها لا يوجد في الأحداث التاريخية نفسها ، وإنما تكون عندما يطرحها المؤرخ في قصة . غير أن «ما وراء التاريخ» يسط تحليل منصوصه التاريخية ليشمل ما أسماه وايت أشكال الحبكة (شكلية ، آلية ، عضوية ، سياقية contextualist) ، وأحيرا إلى الأشكال الأكثر ألفة للتضمين الأيديولوجى . ولعل أبعد التمييزات التي يستغلها المؤلف عن الإتساع هي تلك التي أسماها الأشكال المجازية tropological ، أى ميل المؤرخ إلى صياغة مادته في أسلوب استعارى مجازى ، واللجوء إلى الكناية والتهكم^(٢٨) .

ومن الجلى أن نجاح مشروع «وايت» يرتبط ارتباطا وثيقا بما تتناز به مقولاته من تلاؤم . وفي إجابة مباشرة عن هذا السؤال برر «هايدن وايت» تلاؤم أغط الحبكة بقوله مادامت هذه هي أغط الحبكة المألوفة للقراء ، فما حل المؤرخ إلا أن يتبناها إذا أراد أن يكون مفهوما . وهذا يفترض بالطبع أن توقعات القارئ من القصص التاريخية مماثلة لتوقعاته من القصص الخيالية^(٢٩) .

وينحط «راينيتس» Remitz ميلا آخر بدراسته لأربعة من المؤرخين الأمريكيين المحترفين المعاصرين وتصنيفه لمؤلفاتهم وفقا لوجود ما أطلق عليه عبارة «التهكم السيورى» niebuhrian irony أو غيابها . وقد كانت هذه العبارة مبدأ تنظيميا يقوم بالوظيفة التي قامت به اتهامات «وايت» ، والذي يروجى بأن النتائج المترتبة على أفعال الناس ، كثيرا ما تكون شيئا آخر غير ما فصلوا إليه ، وليس منهج «راينيتس» جرثيما بدلا من أن يكون شاملا فحسب ، وإنما يبحث أيضا عن مقولات وضمت خصيصا من أجل المنصوص التاريخية موضوع المناقشة ، بدلا من أن يحاول - كما فعل «هايدن وايت» - أن يصنع تضمينات شاملة من التصنيفات المأخوذة من الأدب غير التاريخي . أما مسألة إلى أى مدى تماثل الأبنية الأدبية الأساسية للكتابة التاريخية مع أبنية الأشكال الأدبية الأخرى (أو إلى أى مدى هي مستمدة من) - فمن الواضح أن هذه المسألة سنظل مسألة مهمة

ومعها يمكن الاستغلال لدان الممكن الذي تتمتع به الأبنية التاريخية - الصبة في العرب ، فإنه لا جدل في أن الكتابة التاريخية في الثقافات غير الغربية قد اتخذ التعبير عنها في أحيان كثيرة أشكالا مختلفة تماما . وهذه الاختلافات أدت في بعض الأحيان إلى إسامة فهم استراتيجياتها النصية . ومن ثم ، يمكن أن تكون أنفع الخدمات التي يسديها للتاريخ النقدي هي تفسير المذاهب التاريخية المحتمية تحت الأشكال الأدبية عبر المألوفة وقد تم هذا بالنسبة لاثنين من مؤرخين المسمين البيهقى الفارسى على يد «ماريلين وولدمان» Marilyn Waldman ، والمملوك الصفدى بواسطة فدوى مالمطى دوجلاس^(٣٠) .

غير أن التاريخ النقدي يعد بالكثير لمؤرخين جميعا . ومن الممكن أن نتساءل - كما اقترح «هايدن وايت» - إلى أى مدى سيعمل على تفسير مشقة كتابة الرسائل الجامعية^(٣١) ، ولكن من المؤكد أنه سيجعل المؤرخين أكثر وعيا بالدلالة التفسيرية لاستراتيجياتهم الأدبية ، كما يمكن أن يؤدي إلى إدراك أن القصصا الأدبية - في نهاية التحليل - ما هي إلا قصصا تاريخية أيضا .

المذاهب الأيديولوجية ، ولا سيما أن هذه المذاهب تظهر في نصوص . وقد أقيم جسر في هذا الاتجاه فعلا ، أقامه النقاد الذين يتصدون لتحليل نصوص الاتصال الجماهيري المتعلقة بالتضمينات الأيديولوجية^(٣٥) . فليس من شك أن حركات الجماهير السياسية الحديثة تمزج الأيديولوجيات بتطويع وسائل الاتصال الجماهيرية ، وفي حالة كثير من الحركات المتطرفة ، بالطقوس السياسية التي تبدأ من المهرجانات والاستعراضات ، وتنتهي برحلات الحجيج^(٣٦) . ومن ثم ، فإنه بالنسبة للأحزاب الفاشية كانت للتأهيج التي تستوعب الأنشطة التعبوية (بما في ذلك الدعاية بكل أشكالها) في أنساق شبيهة بالنصوص - واعدة بالكثير . وثمة تمرين طموح من هذا النوع ، قام بتنظيمه «جان - بيير فاي» Jean - Pierre Faye في كتابه العملاق «الدعات الشمولية» الذي كرسه لدراسة النازية . والواقع أن «ج - فاي» يحيل جانين مختلفين من جوانب المجال التاريخي إلى نصوص . وعلى الرغم من عنوان كتابه ، فإن النموذج الذي يسمي إليه ليس النسق اللغوي في المقام الأول ، بل فكرة «فن السرد القصص» idea of narrativity . وإحدى هذه «الحكايات» هي التغيرات الاقتصادية . وهو إذ يستمر بحرية من ماركس ، يشير إلى لغة التجارة (ونقده الاقتصاد السياسي) ، ثم يتصور بعد ذلك تطورها بوصفه حكاية . والحكاية الثانية هي الحكاية الأكثر قابلية للتنبؤ عن الأيديولوجية النازية في علاقتها بمذاهب الفكر الأخرى لليمين الألماني . ورأى المؤلف الذي لا غرابة فيه أن النازية وصلت إلى نقطة اتصال بين تطورين : أحدهما اقتصادي والأخرى أيديولوجي^(٣٧) . ويبدو أن التطور الآخر من هذين التطورين هو الذي أفاد من المعالجة بالمصطلح النقدي الأدبي .

وبالطبع ، يمكن أن تسأل : هل كان هذا التمرين جديرا بالعناء ؟ ماذا يستطيع أن يقدم التناول النقدي الأدبي ولا نستطيع أن نفهمه بالوسائل الأكثر تقليدية ؟ ذلك أن الميزة الرئيسية لتناول يعامل الماضي وكأنه نص هو أنه يعامل الماضي بوصفه مكونا من عناصر مترابطة ترابطا يضيف عليها المعنى ؛ عناصر تعتمد تجميعاتها التفسيرية الممكنة ، وأن هذا التناول يظفر إلى الماضي في حدود مترابطة على نحو محكم .

فإذا رجعنا إلى الخاصية الثانية ، وهي الاتجاه إلى أن يفهم - على نحو آلي - تحليلا متزامنا ، كان لدينا مدأ يسر ظهريا في اتجاه مصاد لكل ما يمتز به معظم المؤرخين . ذلك أن معظم المؤرخين قد فطموا على فكرة «أساسية التغيير» . والعقبة التي تردد كثيرا ، والتي يقول فيها هرقليلطس إن المرء لا يتزل إلى أنهر الواحد مرتين - هذه العقبة يأخذها معظم المؤرخين عن أب تعبير عن حقيقة واضحة بذاتها . ولما كان الواقع الاجتماعي في تغير مستمر ، فإن أي مذهب وصفي يتغاضى عن هذه الحقيقة يسىء إلى الواقع .

بيد أن هذه الحقيقة - شأنها في ذلك شأن معظم الحقائق الواضحة بظاهرها - واضحة أكثر من كونها صاعدة صافيا ، على الأقل في حدود الكتابة التاريخية . فالمؤرخون يصفون التعبير عادة من خلال وسيلة السرد القصص . غير أن هذا القصص

ولم يكن نقد النصوص التاريخية هو المنطقة الوحيدة التي اقتحم فيها النقد الأدبي مجال التاريخ ؛ فالاتجاه الإمبريالي للنقد الأدبي - الذي ذكرناه آنفا - قد أضرم النقاد بتحليل المجتمع . وطبق استخدام الأساليب الفنية في النقد الأدبي على موضوع ما ، يقتضي أن يمتلك - على الأقل لأغراض التحليل الخاصة بالبحث - بعض خصائص النص . ويتألف جراب الحيل المنهجية للنقد الأدبي من مجموعة من الأساليب الفنية التي أثبتت فائدتها في تناول النصوص . ولكن إذا كان المجال التاريخي يحتقر إلى شكل النص - كما ناقشنا هذا الموضوع في أنساق من قبل - فإن ما يفعله الناقد الأدبي عندئذ هو أنه يتصدى للمجال التاريخي ، أو - إن شئت الدقة - لجزء من المجال التاريخي ، وكأنه نص . والاختلاف الرئيسي بين هذه العملية والنقد الأدبي التقديري هو أن مناهج البحث في النقد التقليدي ظلت طيلة أعوام متعاقبة ، مصنوعة على نموذج النص ؛ كانت قد تلقت بصمة النص ، صل حين أنه في التحليل الأدبي للمجال التاريخي ، تكون عناصر هذا المجال هي التي تصاغ - بدورها - وفقا للنموذج ، وهي تنفي بصمة مناهج البحث الأدبي .

وعلى هذا ، فإن التحليل الأدبي للمجال التاريخي ، ما هو إلا وسيلة لتفسير هذا المجال ؛ ولا بد من الحكم على أخطائه المحتملة ، أو استخداماته في حدود التضمينات الخاصة بمثل هذه المعاملة . وما يتفق مع العقل مثلا أنه كلما كان عنصر من عناصر المجال التاريخي أقرب في طبيعته إلى أن يكون نصا ، كان تحليل النقد الأدبي له أكثر فائدة .

وفضلا عن ذلك فإن منهجيات البحث الأدبي النقدي تتباين من حيث قابليتها الممكنة للتطبيق على للواد غير النصية - non-textual materials . وهنا تكون مجموعة الأساليب الفنية (لثقافات) والافتراضات التي تندرج تحت اسم «البائنة» ذات ميزة واضحة . ذلك أن البائنة - وبخاصة فرعها المتعلق بالعلامات semiotics - تتحول إلى معاملة النصوص نفسها بوصفها أنواعا في جنس أكبر من الرسائل messages ، أي أنها تعكس أسسها تقوم على قواعد للاتصال أو للتعبير الحضاري . ومن ثم ، فإن تطبيق مثل هذه الأساليب الفنية على أنواع معينة من الظواهر الاجتماعية غير النصية ، يضع عددا قليلا من المشكلات المتعلقة بمناهج البحث والنموذج التميز في هذا المجال هو تحليل «رولان بارت» للموضة fashion بوصفها سقا من العلامات^(٣٨) ؛ وهذا المهج يمكن أن يطبق بسهولة على مجموعة متنوعة من الظواهر الاجتماعية . وهناك تمرقة مهمة وضعها «جريماس» Greimas ، هي أن مثل هذه الأنساق - على خلاف النصوص الحقيقية - لا تتألف من حديث يتكون هو نفسه من وحدات لها في ذاتها معان واضحة (كالكلمات مثلا) من شأنها أن تنشئ الاتصال . ومن ثم فإن دلالتها (أو أهم دلالاتها) تعمل على مستوى النسق ككل^(٣٩) .

ولما كان نقد الأدب قد حوّل منذ أمد طويل بأنساق المصنوع عندما تظهر في نصوص ، فلا غرابة إذن في تطبيق النقد على

ليس غرضاً حقيقياً للواقع بقدر ما هو سبيل للتفسير . وهناك على سبيل المثال - كما أشار إلى ذلك أتكينسون Atkinson ويشير Fischer - ضروب من الأسئلة تكون الحكاية أنسب شكل لتفسيرها^(٣٨) .

ولكننا صدعنا بقول إن الحكاية نسق للتفسير ، فإننا نقول أيضاً إنها تضع افتراضات ؛ أعني أنها وسيلة لعرض الواقع . وكثيراً ما يقال إن التاريخ هو قصة النجاح ، كما أدرك المؤرخون أن طريقتهم التقليدية في بناء الحكايات تميز أولئك الذين وصلوا إلى القمة . هذا الاتجاه يتصل اتصالاً وثيقاً بمغالطة من «معالطات» فيشر ، هي نزعة العرض القصصية narrative presentism . وهذه تشير إلى ميل المؤرخين إلى أن يتعقبوا في حكاياتهم أصول التطورات الأخيرة ، بأن يشعروا موفياً يجعلون فيه الجانب موضوع البحث - أكثر أهمية في فترة زمنية مبكرة عن تلك التي كان فيها فعلاً . ويعتقد فيشر أن هذه المشكلة يمكن معالجتها بالتركيز على نطاق أوسع من الجوانب في كل المراحل الزمنية التي تعطيها الحكاية^(٣٩) . بيد أن الحس المشترك بين أنه إذا كان لا بد لهذه العملية أن تتم بكفاءة لاستبعاد أي نوع من التحيز الذي يهتم به فيشر ، فإن الحكاية تصح عندئذ غير عملية لصحاتها .

والمشكلة - إذا كان لا بد أن نتصورها بوصفها مشكلة - أكثر جاذبية في الواقع مما يوحى به رأي فيشر . (الحكايات) على حق نمبر هايدن وايت - هي قصص خيالية^(٤٠) فهي بطبيعتها - لا تلتقط جوانب من المحال التاريخي في منظور مستقبلها فحسب ، ولكنها تؤكد أيضاً الصلة الزمنية المتعاقبة diachronic للأحداث (وحتى اختيار مفهوم الحدث بفعل ذلك) على حساب العلاقات المتزامنة بين الظواهر . وفي الحكايات التاريخية ترتبط أحداث الحالات المختلفة للتطورات ارتباطاً ضيقاً أو صريحاً من خلال المفهوم التاريخي للسببية . وهذا هو الحال على نحو يكاد يكون شاملاً ، حتى عندما نستخدم أعمال مثل : «يؤدي إلى» بدلاً من «يسبب» to cause . وكما لاحظنا آنفاً^(٤١) ، يستخدم المؤرخون فكرة «السببية» في تنوع واسع من الطرق المختلفة ، ولكنهم يقصرون - بوجه عام - ضرباً من الصلة الضرورية بين مجموعة من الأحداث في سلسلة متعاقبة وبين مجموعة أخرى . وهذا ينحدر إلى أحداث الأثر الذي وصفه «فرانسوا فورييه» Francois Furet بقوله : «الماضي مجال للممكنات التي يبدو ما يحدث في داخله - بعد موت الأول - على أنه المستقل الوحيد لهذا الماضي»^(٤٢) . وأخيراً ، إذا كان التاريخ النقدي قد برهن على شيء ، فهو أن القالب القصصي يجلب معه مجموعة كبيرة من الافتراضات .

بيد أن هذه الآفة - كما يعرف ذلك أي ناقد أدبي - ليست مقصورة على الحكاية ، ولكنها شائعة بين النصوص جميعاً . فالمسألة ليست إذن تجنب الافتراضات المرتبطة بقالب أدبي معين ، ولكن مسألة توارث التضمينات التي لا سبيل إلى تجنبها في أحد القوالب بالتضمينات الموجودة في قالب آخر . وفي هذا السياق يمدنا التحليل المتزامن الصلوم بمجموعة مضادة من التحيزات . وهذه النقطة بالذات أوضحها الماركسي هنري ليفي

Henri Lefebver وهو يعني مقصداً مصادداً . ففي حجاجه ضد ما أسماه «الأيدولوجية البنائية» ، يزعم ليفي أن النزعة البنائية - شريكها على العلاقات المتزامنة تقلل من قيمة التعبير الاجتماعي ، ومن عمليات البناء والهدم التي تجري حول جميع الأبنية ومن خلالها . ولهذا السبب يذهب إلى أن تلك النزعة محافظة في جوهرها^(٤٣) . وقد أحس اختيار هذه النقطة (وإن تكن خاصة لتحديد ما دامت البنائية قد استخدمت أيضاً لإلقاء ضوء لا يتعلق بالأوضاع القائمة) ، غير أن العكس أيضاً صحيح . فإذا كان للمعالجات المتزامنة تضمينات أيدولوجية ، فلا بد بالضرورة أن يكون للمعالجات الزمنية المتعاقبة مثلها ، وللمسبب نفسه ، فإن لم تتحول التخطيطات الزمنية المتعاقبة إلى تخطيطات دورية cyclical ، فإنها تعطى اتجاه للتاريخ . وهذا الاتجاه تقدمي بوجه عام . ونقول مرة أخرى ، إن هذا ليس خطأ التاريخ القصصي ، وإنما هو سمة من سماته تحتاج إلى أن تتوازن بقوالب أخرى .

ومن الجلي أنه حتى المؤرخون التقليديون يمزجون المعالجات الزمنية المتعاقبة الخالصة بفقرات متزامنة ؛ وريكيير على حق تماماً حين يلاحظ أن معظم الحكايات ، سواء أكانت تاريخية أم خيالية ، تخرج الفقرات الزمنية المتعاقبة بفقرات متزامنة أقصر^(٤٤) . وفي هذه الحالات تكون السيادة للفقرات الزمنية المتعاقبة ، فهي التي تنظم بقية الفقرات وتخلصها .

ومهما يكن من أمر ، فهناك مدرسة تاريخية حديثة أحدثت إثارة ملحوظة بأن حاولت - ضمن محاولته من أمور أخرى - أن تتجاوز القوالب السردية التقليدية ، وهي مدرسة «الحوليات المرئية» . فقد استبدل مؤرخو الحوليات (وبخاصة برودل Braudel) بالكتابة التقليدية لتاريخ ثالث : تاريخ المدى الطويل (Longue durée) ، و تاريخ المصادقات (Histoire conjoncturale) و تاريخ الأحداث (histoire événementielle) . أما التاريخان الأولان فيبدو أنهما يفترقان افتراقاً جذرياً عن تاريخ السرد القصصي . وهما يفترقان في الطرق المهمة حقاً . بيد أن اختلافهما - في واقع الأمر - من الجهاز التصوري لمن السرد القصصي - محدود . وأما تاريخ المدى الطويل فيدرس العمليات الاجتماعية التي ظلت دون أن يعترها تغير جوهري على امتداد فترات طويلة من الزمان (Longue durée) . وهذا النوع من التاريخ قد انغم من حيث هو كذلك (كمعظم تاريخ الحوليات) إلى التركيز على المجتمعات التقليدية ، أو - على الأقل - السابقة على المجتمعات الحديثة pre-modern . تلك المجتمعات التي نتصورها عادة على أنها تتمتع باستقرار طويل الأمد نسبياً ، أو على الأقل بمعدلات بطيئة جداً من التعبير الاجتماعي . وتطبيق النماذج المتزامنة على ما نتصور أنه سيكون فحسب ، لا يتطلب خروجاً على قالب السرد القصصي ، بل قد يؤدي إلى صياغات قصصية عندما نعود إلى وضع تخطيط لتصدع الظاهرة موضوع البحث . أما تاريخ المصادقات فهو حصص لحالة المصادفة ، أو لظهور - في الوقت نفسه - للاتجاهات التاريخية المختلفة ؛ وهو بوجه عام حصص

هذه المناقشة ، وتاريخ «فوكو» الرائد يشغى أن يساعدنا على توضيح نقطة واحدة - فالتناول المتزامن الذي يستعير من النقد الأدبي فكرة وجود صلة ضرورية قائمة للتعبير عنها في تصورات بين العناصر - هذا التناول لا يفترض مجالا تاريخيا لا يعتربه التغيير . بل على العكس ، فعنل هذا التحليل المتزامن يتمشى تماما مع التحليلات التعااقية diachronic الأخرى . فإذا نظر المرء إلى أى قطاع من المجال التاريخي ، وأراد توصيف عصره ، فإنه يستطيع أن يختار : إما إبراز الصلات التعااقية أو الصلات المتزامنة بين الظواهر . فالاختلاف لا يقوم بين مراحل سريعة التغير وأخرى بطيئة . مثل هذه التصورات سببة بكل تأكيد . وفي أية فترة تاريخية ، يستطيع المرء أن يؤكد (أو يحذف من) العناصر المتغيرة ؛ لو يستطيع المرء أن يصف هذه العمليات نفسها بحدود العلاقات التي لا يصبها التعبير والتحليل المتزامن ، مثله كمثل التحليل السردى ، هو مجرد تناول .

وبالطبع ، ليست التناولات المتزامنة للظواهر السياسية والاقتصادية والاجتماعية أمرا جديدا ؛ فهي تؤلف - إلى درجة ملحوظة - المشروع الذي يشير إليه العالم المتحدث بالإنجليزية على أنه العلوم الاجتماعية . ونحن لم نطرح حتى الآن إلا أن الصلات القائمة بين النقد الأدبي والتاريخ ، ولم ننظر إلى تلك العلوم الاجتماعية ، مثل علم الاجتماع والأنثروبولوجيا اللذين يزعمان أنها يفهمان الظواهر الاجتماعية فهما متزامتان غير سردى في جوهره . فلماذا نبحت عن تزييق لسرد القصص التاريخي في النقد الأدبي إذا كان هذا التزييق في تناول أبدينا في علم الاجتماع وفي الأنثروبولوجيا ؟ الإجابة تكمن في خاصية مهمة للمعلوم الاجتماعية تجعلها تغف بمحزل عن كل من التاريخ والنقد الأدبي .

وعلى الرغم من ضروب التوليف التي لا مفر منها في مجال التطبيق ، فإن العلوم الاجتماعية - شأنها في ذلك شأن العلوم الطبيعية - ترى أن الحقيقة أحادية المعنى univocal . أما تعدد النظريات فأمر موقوت temporary (حتى لو كان زمن هذه المرحلة الموقوتة طويلا جدا) . وازدياد المعرفة يشغى أن يستبدل بهذا التعدد المعيب تلك الوحدة . وفي هذا الصدد تتحد القاعدة النظرية التي لا ريب فيها للغويات اللاحقة على سوسير - post Saussurean linguistics - نموذجيا في كثير من الأحيان^(١٧) . ومن المتصور أن النظريات قابلة للاختبار عن نحو يستعد بالإمكان بدائل تلك النظريات .

والمؤرخون الذين يملكون وعيا متعجب يرفضون مثل هذا الموقف ؛ إذ يرون أنه ما من بيئة على عهد معين للتفسير التاريخي (من حيث تعارضها مع قصايا تاريخية معينة ، وإن هذه القصايا في العادة أقل إثارة للاهتمام) قادرة على دحض المناهج التفسيرية الأخرى ، ما دامت المناهج تملك القدرة على إعادة دمج هذه البيئة في مذهبها التوضيحية الخاصة . فالتفسيرات التاريخية متغيرات ، ولكنها ليست - بالمعنى الفلسفي - متناقضة بالضرورة^(١٨) . وهذا القول نفسه يصدق بالطبع على النقد

لنظميات المتعددة بالتأثير المتبادل لسلسلتين سرديتين من نطمين محتملين . ومن الممكن إضافة «تواريخ» أخرى جديدة ، مثل التاريخ المتسلسل serial history ؛ غير أن هذه «التواريخ» لن تعبر إلا قليلا . وجملة القول : إن تاريخ الحوليات يسعى إلى دراسة جوانب من التاريخ أحملها تاريخ السرد القصصى التقليدى ، بدلا من أن يحاول مساهمة نظميات القالب السردى نفسه .

ومن المحتمل أن علة ذلك هي أن المذاهب البديلة التي ترمى إلى بيان الصلة المتبادلة بين الظواهر في المجال التاريخي لم تتطور نظورا كما لتحل - بصورة جوهرية - مكان المذاهب التعااقية diachronic . ولكن ، ثمة مؤرخ واحد يعمل على حدود مناهج البحث لكل من البائية وتاريخ الحوليات ، واستطاع أن يشيد نموذج أصيلة للتكامل احتراز لنظميات التاريخية . هذا المؤرخ هو ميشيل فوكو Michel Foucault

وأهم ابتكار لمؤرخ في هذا الصدد هو ما يسميه episteme ، وهذا «إبستيم» يعمل كنوع متجمد لا يتغير من روح العصر Zeitgeist . والاختلاف الأسلي هو أن الإبستيم (وهو في هذا يشبه التصورات البائية) يسبق كل التعبيرات المنطقية أو النواعية . ومن حيث هو كذلك فإنه يحدد المحدد determinant للأفعال والمؤسسات الاجتماعية ، وكذلك للأفكار . وقد كان تعريف «فوكو» الشديد على مفهوم الحديث discourse هو الذي أدى بمهجه في معظم الأحيان لأن يبدو منهجا أدبيا في أساسه . بيد أن «فوكو» - كما بين ذلك بول فين Paul Veyne - مبنى أساسا بالأنماط الأفعال التي تفعل فعل الأحاديث ؛ ومن ثم فإنها تحدد الأنماط الاجتماعية والمؤسسات ، والأيدولوجيات التي نسوعها على السواء . وكل «إبستيم» من إبستيمات «فوكو» يظل سائدا لا متغيرا ، فترة ممتدة من الزمن ، وعصره بأكمله . وفصلا عن ذلك ، فإن «الإبستيم» لا يتطور في نهاية هذا العصر ؛ ولكنه يتمير فجأة ، ليحل محله آخر لا ترتبطه سابقه سوى أوهى الصلات . وعلى هذا فإن تصور «فوكو» للتاريخ هو التفاعل المتزامن للظواهر ؛ و«الإبستيم» الذي اخترعه هو علامة انترامن الأساسى الكفائة وراء التعاقب الظاهري^(١٩) .

ولكن ينبغي أن يكون واضحا أن «فوكو» يؤسس تحليله المتزامن بوصفه للمجال التاريخي (أو ذاك الجزء منه الذي يراه دالا) بأنه متزامن ؛ وهذا شيء يختلف عن معالجه معالجه متزامنة . وحتى أن برعة فوكو المعرفية epistemism هي سالمة مبتدعة . ولما كانت هذه البرعة قد صيغت رد فعل ضد التفسيرات التاريخية لسائدة للمجتمع الحديث (ولا سيما للعلم والطب الحديث) التي تراه نتيجة للتوير التقدمي ، فإنها تصلح تصحيحا ناجعا لهذه النظرة المعرفية الحديثة الممتدة بنفسها . ومع ذلك فإن ما تنسم به تلك «الإبستيمات» من صلابة واضحة لطلان ، والخطأ الذي يقع فيه «فوكو» - إذا كان للمرء أن يسميه خطأ - هو تجسيده لتناول - مفيد وضروري معا - ليصبح ظاهرة .

الأدي . وهذه السمة - كما يشير «ريكير» - سمة مشتركة بين كل من التاريخ والنقد الأدبي ، كما أنها ترتبط بدائرة التأويل (الجدل بين العالم الثقافي للموضوع الذي يخضع للتفسير وبين معسره) التي تعمل في كلا العلمين^(١) .

وما يستطيع النقد الأدبي أن يمنحه للتاريخ نموذجاً تحليلياً هو نسق متزامن من العلاقات المتبادلة بين الظواهر بحيث يبين بوسائله في التعبير لتضامناً للتبادل لهذه العلاقات . وهذا النسق هو في الوقت نفسه نسق متعسف ، أعني أنه قد احتير ، ومن ثم ، فإنه ليس النسق الممكن الوحيد لتفسير المواد المتاحة لنا . ولكن مع هذه المزايا نوضع حدود معينة ، أساسها أن منطقة المجال التاريخي الخاصة لتحليل قائم على المناهج الأدبية النقدية ينبغي أن تكون قابلة لمنع من التنصيص textualization . وهذا يقوم التاريخ النقدي بدوره ، ألا وهو تذكير المؤرخ بالافتراضات المبنية - لا في منهجه لحسب ، بل في الغالب الأدبي الذي من خلاله يحاول التعبير عن نفسه .

وهناك بالطبع أولئك الذين يخشون أن يكون في انتزاع التاريخ من تراثه القصصي تدويراً لخصائصه الأدبية ؛ وهناك أيضاً من ينص - في شيء من الإنصاف - انحلال المعيار الأدبية في المهنة . بيد أن لجوء المؤرخين إلى الاستخدام المتزايد للقولاب غير القصصية في الكتابة لا يشكل بئراً للتاريخ من أصوله الأدبية . فمن المؤكد أن التاريخ يكشف هنا أيضاً عن قرابته للأدب والفن بوجه عام . فالتاريخ القصصي الحديث قد غاصبنا إلى جنب مع الرواية في أوروبا القرنين الثامن عشر والتاسع عشر . وكان التاريخ والرواية يظهران الطموحات نفسها ويعكسان تصورات متشابهة عن المعرفة والمجتمع . بيد أن هذه الافتراضات (والطموحات) انهارت في القرن العشرين . ومعظم الكتاب المبدعين المحدثين يرفضون الافتراضات القائمة في الرواية التقليدية ، مثلاً يتشكك معظم المؤرخين المبدعين في الافتراضات المتضمنة في التاريخ التقليدي . وعندما يسعى التاريخ إلى تجاوز السرد القصصي ، فإنه لا يولي ظهراً للنوع الأدبي ، وإنما يعمل على توكيده .

ترجمة : فؤاد كامل

مواضع

(١) يتخذ تيري إيجلتون Terry Eagleton هذه العملية مثلاً لتسليم في النقد التاريخي . انظر : Terry Eagleton, *Marxism and Literary Criticism* (Berkeley: Univ. of California Press, 1976), p. 24, but cf. 2-3.

(٢) كلمة «Histoire» تشمل الاثنين في اللغة الفرنسية ؛ أما مجال المصطلح «story» و«history» الإنجليزيين فهما مختلفان .

(٣) انظر مثلاً : E. H. Carr, *What is History* (Middlesex: Penguin, 1981), pp. 7-11.

والاستشهاد مأخوذ من Gakeshott ص ٢٢ .

(٤) Paul Ricoeur, *Hermeneutics and the Human Sciences*, ed. and trans. by John B. Thompson (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1981), see, for example pp. 147, 199.

(٥) انظر : Ricoeur, *Hermeneutics*, p. 145 ff.

(٦) انظر : Marc Bloch, *Les caractères originaux de l'histoire rurale française* (Paris: A. Colin, 1952).

(٧) ومن الأمثلة الجيدة على إعلاء استخدام المصطلحات المنوعة لأسباب أخرى ، انظر : Richard Bullock, *Conversion to Islam in the Medieval Period* (Cambridge: Harvard Univ. Press, 1979).

(٨) هذا هو أساساً معنى نوربير إلياس Norbert Elias في كتابه «سنة الضالين» La civilisation des moeurs (Paris: Pluriel, 1973).

(٩) انظر على سبيل المثال كتاب ريكير المذكور ، صفحات ٢٧١ - ٢٩٩ ، وكذلك كتاب هابيد رايت

"The Historical Text as Literary Artifact," in Robert Canary and Henry Kozicki eds., *The Writing of History* (Madison: Univ. of Wisconsin Press, 1978), pp. 60-61.

(١٠) Carr, *What is History*, p. 28.

(١١) Roland Barthes, "Nouveaux essais critiques," in *Le degré zéro de l'écriture* (Paris: Seuil, 1972), 146.

(١٢) Roland Barthes, *Le Plaisir du Texte* (Paris: Seuil, 1973) and Jacques Derrida, *Glas* (Paris: Galilée, 1974).

(١٣) Oswald Ducrot and Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (Paris: Seuil, 1972), p. 188.

(١٤) Eagleton, *Marxism*, pp. 2-3.

(١٥) هذا القول نفسه ينطبق على السيرة الأدبية (البيولوجيا) ذلك أن أي سيرة تركز على حياة المؤلف أو عصره ينبغي أن تتماشى مع نوع السيرة أو التاريخ . وما إن تفرص السيرة أشكالاً أدبية ، وتصبح سيرة نقدية ، حتى ينبغي عليها أن تؤسس أحكامها الأدبية عن فهم

- Douglas, "The Dreams of the blind and the sermons of the biographical notice," *Studia Islamica*, LI (1980), pp. 137—162.
- White, "The Historical Text," p. 61. (٣٢)
- Roland Barthes, *Systeme de la mode* (Paris: Seuil, 1967) (٣٣)
- A.J. Greimas, *Sémiotique et sciences sociales* (Paris: Seuil, 1976) pp. 58—59 (٣٤)
- (٣٥) انظر على سبيل المثال - المقالات المنشورة في مجلة Communications - عدد ٨ (١٩٦٦) .
- (٣٦) انظر على سبيل المثال
- Patrick H. Hutton, *The Cult of The Revolutionary Tradition* (Berkeley: Univ. of California Press, 1981). (٣٧)
- Jean—Pierre Faye, *Langages totalitaires* (Paris: Hermann, 1972). (٣٨)
- Atkinson, *Knowledge*, pp. 136—137; David Hackett Fischer, *Historian's Fallacies: Toward a Logic of Historical Thought* (New York: Harper & Row, 1970), pp. 131—132. (٣٩)
- Fischer *Fallacies*, pp. 135—140. (٤٠)
- White, "The Historical Text," p. 42. (٤١) انظر على سبيل المثال كتاب :
- Atkinson, *Knowledge*, pp. 140—187
- Pierre Chaunu, *La France* (Paris: Robert Laffont, 1982), p. 29. (٤٢)
- Henri Lefebvre, *L'écologie structuraliste* (Paris: Editions Anthropos, 1971). (٤٣)
- (٤٤) ويكر ، المرجع المذكور ، صفحات ٢٧٨ - ٢٧٩
- (٤٥) أنصلي وأكمل مناقشة هذا في .
- Stojanovich, *French Historical Method*
- (٤٦) لفصل النقاشات لفرغونج لهذا في :
- Paul Veyne, "Foucault révolutionne l'histoire," in Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire* (Paris: Seuil, 1978), pp. 203—242 and Hayden White, "Michel Foucault," in John Sturrock ed., *Structuralism and Since* (New York: Oxford Univ Press 1981), pp. 81—115
- (٤٧) هذه العبارة الكلاسيكية كتبها إيمي شستراوس
- Claude Levi Strauss (Paris: Plon, 1974), p. 37lf
- Atkinson, *Knowledge*, pp. 76—77 (٤٨) انظر على سبيل المثال :
- (٤٩) ويكر ، المرجع المذكور ، صفحات ٢١٣ - ٢٢١
- للنص أو للنصوص موضوع البحث وهذا المفهوم يتخذ مركز الصدارة على تكامل نتائج في السيرة . كما أن مثل هذه السير تخطط أحياناً التحليل الأدبي بالتاريخ التقليدي أو السيرة ، فإن ذلك لا يضمن بحال في صحة هذه الطريقة .
- (١٢) ويكر ، المرجع السابق ، ص ١٦١ - فلون إيجتون ، الماركسية ، ص ٢٤
- (١٣) السابق صفحات ١٩٧ - ٢٢١ ولقطة المشهد بها ص ١٩٧
- (١٤) السابق ، صفحات ١٩٧ ، ٢٠٧ ، ٢٠٩
- (١٥) السابق ، ١٣١
- (٢٠) السابق ، ص ٢٠٤ - ٢٠٥
- (٢١) السابق ، ص ٢٠٥ - تغيير الكلمات في الأصل .
- (٢٢) السابق ، ص ٢٠٧ - تغيير الكلمات في الأصل .
- Patrick Hutton, "The History of Mentalities: The New Map of Cultural History," *History and Theory*, xx (1981) pp. 237—259. (٢٣)
- (٢٤) عن مدرسة الخوليات ، انظر
- Traian Stojanovich, *French Historical Method: The Annales Paradigm* (Ithaca: Cornell University Press, 1976). (٢٥) انظر مجلة Communications
- David Levin, *In Defense of Historical Literature* (New York: Hill and Wang, 1967), pp. 4—9 (٢٦)
- انظر ، مثلاً ، مناقشة في :
- R.F. Atkinson, *Knowledge and Explanation in History* (Ithaca: Cornell Univ. Press, 1978) pp. 128—136 and Louis O. Mink, "Narrative Form as a cognitive instrument," in Canary and Kozicki, pp. 129—149
- Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth—Century Europe* (Baltimore: John Hopkins Univ Press, 1973). (٢٨)
- وسميج وايت معروض في الصفحات من ١ إلى ١٢ ، ومن منظور يتقلب اختلافاً طفيف في كتب وايت "The Historical Text," pp. 41—62
- White, "The Historical Text," pp. 48—49 (٢٩)
- Richard Rorty, "Nebularian Irony and Historical Interpretation," in Canary and Kozicki, pp. 93—128. (٣٠)
- Marilyn Robinson Waldman, *Toward a Theory of Historical Narrative: A Case Study in Perso—Islamic Historiography* (Columbus: Ohio State Univ. Press, 1980) Fedwa Malti—



مكتبة محبولي

ميدان طلعت حرب - القاهرة ت ٧٥٦٤٩١

تقدم

● كتب ومراجع عربية وأجنبية
● جرائد وصحف ومجلات ودوريات
● فتواميس متنوعة
● كتب للأطفال مضمونة وملونة
● شرائط كاسيت تعليمية وموسيقية
● شرائط فيديو كاسيت تعليمية
● وأفلام عربية وأجنبية ●

العالم والتاريخ والأسطورة

جيرد براند

١ - تنقسم هذه المحاضرة إلى قسمين كبيرين ؛ يحاول القسم الأول منها أن يبين أهم الأسس التي تقوم عليها فلسفة الظاهريات (الفينومينولوجيا) لإدموند هوسرل . ولا تعتمد هذه المحاولة على كتاباته المنشورة فحسب ؛ بل تعتمد كذلك على المخطوطات التي تركها وراءه . أما القسم الثاني فينتقل من تلك الأسس ثم يتجاوزها ، ويضع تخطيطاً لتحليل ظاهريات للأسلوب الأسطوري لوجود الإنسان .

(١)

- ٢ - إن مشكلة البداية من أصعب مشكلات الفلسفة . والبحث عن البداية بعد نوعاً من البحث عما هو أول ؛ مما يأتى في المقام الأول . ومع ذلك فإن هذا الأول لا يوجد بذاته منفرداً ؛ إذ لا يوجد الأول إلا لوجود الثانى وما يتبعه أو يتلوّه . وإذن فالبداية لا تنفصل عما يصدر عنها . ومعنى هذا - من جهة أخرى - أننا لا نستطيع أن نجد البداية مستقلة عما صدر عنها بالفعل .
 - إن البداية هي المدخل إلى ما نوجد فيه سلفاً . ولهذا فإن حل مشكلة البداية يكمن في العثور على تبرير أخير لما نوجد فيه بالفعل ، للفهم المسبق - المعنى على التعبير - لكل ما هو موجود . أى أنه تبرير لا يمكن إلغاؤه أو الذلّج إلى ما وراءه ، واقتراض أخير يبين كافتراض أخير . هذه هي بداية الفلسفة . وهذا الافتراض الأخير هو الذى كشف عنه إدموند هوسرل .
 - والأمر يتعلق في الواقع بشئ ، لا يُسأل عنه ؛ شئ ، ألقه الناس واعتادوا قبوله بحيث لم يفكر أحد قبل هوسرل في أن يضعه موضع السؤال ؛ ألا وهو أننا نعيش في العالم ؛ وأن كل واحد منا هو أنا - موجودة - في العالم ؛ وأن العالم - تبعاً لذلك - هو الافتراض الأخير . ولكنّ العالم هنا لا يعنى العالم ببساطة ، ما دمنا موجودين بالفعل في العالم ؛ فالمراد الأخير هو تجربتنا بالعالم ، تجربتنا لأصيلة بالعالم .
- إن الوجود - حق - العالم قد أصبح هو الأساس الذى تقوم عليه فلسفة الظاهريات الحديثة بأكملها ، وهو يوجه خصائص أساس فلسفة مارتين هيجلر ، أشهر تلاميذ هوسرل .
- إذا كنا قد عرفنا أن العالم هو أرضنا أو تربتنا الأخيرة ، ومن ثم فهو كذلك التربة التى تنمو فيها الحقيقة ، فبقي علينا أن نحدد حقيقته ومعبر عنها تعبيراً مفصلاً .
- نحن نعيش في العالم ، ونجربه ؛ نحن حياة نجرب العالم . ما الذى يترتب على القول بأننا قادرون على وضع مشكلة التعبير عن تجربتنا بالعالم وحقيقتها بهذه الصورة ، وأساساً كذلك ملزموه بضرورة وضعها ؟ إن الفلسفة يتعين عليها تقديم العبارة الأولى عن العالم . ولكننا في الوقت نفسه نعترف على الفور أن هذه العبارة الأولى فاعها هي في الواقع شئء ثان بالنسبة لتجربة العينة بالعالم ، وبالنسبة للحياة العينية .
- وتتطلب الظاهريات أن تكون كل العبارات التى تقال عن العالم ، وكل المفاهيم ، مستمدة من التجربة ، أى من تجربتنا بالعالم .
- هنا يكمن للمعنى الحقيقى لمطالبتها بالتحلل عن أى افتراض مسبق . والواقع أننا حين نتكلم عن التحلل عن أى افتراض إنما

نقصد في الحقيقة افتراضياً يسبق كل شيء آخر ، لى يكون هو البداية والتبرير . هذا يفترض أننا لا نبلغ المعرفة إلا ابتداء من هذه التجربة وهذه الرؤية نفسها . في هذا الافتراض يكمن ما تطالب به الظاهريات من النخل عن كل افتراض . ومعنى هذا أنها تتضمن افتراضاتها الخاصة وتوصحها .

٣ - لنسأل الآن : أين تقع نواة العطاء المبني للعالم ؟ كيف نتوصل إلى جعل العالم موضوعاً للبحث والوعي ؟ إنه التوتر القائم بين العطاء والدلالة ؛ بين المعطى والمعنى المصاحب له .

إن كل تجربة ، أياً كان ما تلقاه فيها ، تنطوي على معرفة مصاحبة ومعرفة سابقة بما يتمى إلى موضوع التجربة ؛ وذلك دون أن يقدم لنا هذا الموضوع مباشرة . « من جهة الوعي ، لا ينتهي المنترك حيث ينتهي الإدراك » (الفلسفة الأولى ، الجزء الثانى ، ص ١٤٧) (*) . وإذا حاولنا ، هل سيبيل المثال ، رد إدراك الموضوع إلى « الإدراك الخالص » قلنا : إننا لا نرى الآن سوى جانب واحد من الموضوع . ولكن هذا معناه أننا نراه فى « أفقه » ، أى بوصفه بجانباً من الموضوع ، ونحن لا نرى فحسب جانباً واحداً ، وإنما نرى جانباً « من » هذا الموضوع . كما أن الموضوع كله له بدوره أفق أوسع . فكل ما هو معطى جزئياً من كونه مجرد معطى ، أى يخترى على شيء زائد يكون أفقه .

كل ما أعرفه فله أفق ، وله وما يتجاوزُه ؛ ولهذا فهو ق
النهاية وجود في «داخل» ، في «أفد ككل شمول هذا الأفق
الشامل هو العالم . وليس العالم مركبا مؤلفا من أفاق ، وإنما هو
يتخطى هذه الأفاق . ولهذا فهو تربة تهرتنا ومدفها على
للواء . هذه الخاصية التي تميز العالم هي التي يصنفها هيرل
«بالعلو» (الترانسندنس) .

٤ - لما كان الأنا موجودا - في - العالم ، فنبقى علينا أن نشير باختصار إلى تشابك الأنا والعالم .

إن الموجود ، من حيث أن له أفقاً ، ومن حيث أنه معطى ،
يحول من تلقاء ذاته إلى قدرة الأنا على تفسيره . هذا هو معنى
وجوده المعطى . ويرتبط بمعنى وجوده ما يمكن أن نسميه صلاحية
العالم (أو صدقه وقيمته) التي تحول كذلك إلى قدرة الأنا على
تفسيره . إن الأنا «ملك» العالم بوصفه الترتيلى تضم كل ما هو
موجود ، وهذا الملك هو أنا أقدره (لو أستطيع) . في ملك العالم
هذا نقول : أستطيع أن أفهم هذا وذلك ، على هذا النحو أو
غيره ، ويمكننى دائماً أن أواصل تحديده ، قد تظهر أحياناً بعض
لثاقضات ، ولكنى قادر باستمرار - في إطار وسعة العالم - على
تصحيح تجاربي في كل مرة ، وإصفاء التجانس والاتساق
عليها .

إن العالم - بوصفه أفقا شاملا - لا يَقْلُمُ إلى أبداً توقفاً يقينياً
لتجانبه تجاناً غائباً. ولكن هذه فكرة لا متناهية ؛ لأنني لو

(*) ملين قوسين إشارة إلى بعض مؤلفات مؤسس طلبة الطائفة.
(هــ) للهمة.

أمكن أبداً من معرفة العالم معرفة كاملة ، ولا من تحديثه تحديثاً تاماً ، ولأننى أستطيع دائماً أن أكتشف فيه جديداً . ولولا هذه الفكرة لصار العالم ركناً مختلطاً ، ولما كان نعمة تجربة منظمة وقابلة للتصحيح . والواقع أن كوبا يملك العام بوصفه أنا - أقدره إنما هو أمر بثه العمل نفسه ، كما تؤكد قدرتنا على تفسير العالم .

● - لقد كشفنا عن المعطى في ارتباطه بأفق ملازم له ، ثم كشفنا عنه في ارتباطه بالعالم أوفى وعالميته . ولما كان كل معطى يحيل إلى ما وراءه ، وكانت الدهة تُحِيل دائماً إلى بدلة أخرى ، فإنه لا يمكن لموجود فردى أو جزئى أن يُعَرَف معرفةً مطلقيةً البداهة واليقين . إن كل تجربة تعطى نفسها تشير إلى ما يتعداها ، وهي كذلك انتظار لدتها . ومن طبيعة كل انتظار أن يحتمل خيبة الأمل . وهكذا نجد أن من طبيعة البدايات أن تُحِيل إلى ما وراءها ، وأن تحتمل الخيبة ، كما أن من طبيعتها - وهذا أمر في غاية الأهمية - أنه لا يمكن أن يقوم مقامها ، أو لا يمكن أن يُستبدل بها ، إلا بدايات أخرى جديدة (المنطق الصورى والترنيد ثنائى ، ص ١٣٩ وما بعدها) .

بهذا نكون قد وصلنا إلى رأى مهم يتعين علينا الآن أن نعتبره في صيغة واضحة : إن المعرفة الحقيقية الوحيدة التى نملكها هى المعرفة بالحياة التى تجرب العالم ، بالآنا - دق - العلم ، وبالعالمية كل شيء جزئى أو فردى . وبهذا نرى فى نفس الوقت أن حل مشكلة الخفية والبداية إنما يكون فى العالم

إن الذي يوصف باليقين (أو بالضرورة اليقينية) هو العالم والحيلة التي تجرب العالم وتجرب نفسها هي كذلك . ولكن هذا اليقين ، كما يقول هُسرل ، لا يمكن أن يكون مطابقاً أو مكافئاً ، فحتى «الأنس - أفكار» ، وإن كان من الممكن معرفته معرفة مكافئة ، أي بوصفه تجربة قابلة لأن ترد في كل لحظة إلى وجود موضوع وضعاً يقينياً ، فليس من الممكن أن يُعترف معرفة مكافئة . (الفلسفة الأولى ، الجزء الثاني ، ص ٣٩٦ وما بعدها) . إن يقين المعارف الجبرئية لا يتصف في ذاته باليقين الضروري ، وإنما يشاركه فحسب في ذلك انيقين الواحد الوحيد . والعالم في يقينه الضروري هو الشيء الوحيد الذي يتصف بالحقيقة . وعلى التربة الشاسعة لحقيقة العالم تتحد كل بداهة وكل عطاء ذاتي (للمعطى بما هو معطى) كما يتحد إدراكه طابَعه واسمُه المميز . وليس هذا طابَع الحقيقة ، بل هو طابَع تحقيق الحقيقة (راجع الفلسفة علماً دقيقاً ، ص ٢٠١)

إن كل تجربة جبرية هي تجربة محدودة تتم على أساس
الصلاحية أو الصديق الشامل للعالم ، لها تجربة تخصص أو نعمل
وتبرز من هذا العالم نفسه . بهذا يظهر كل جديد وكل تجربة
جديدة بوصفها نوعاً من التخصص . ويتخذ كل ما يجرب
تجربة حية شكل التخصص في إطار العالم المعطى (قارن الجزء
الثالث من الفلسفة الأولى ، ص ٦٢٠ وما بعده) وهكذا
يكون كل ما يعاش في التجربة شيئاً جديداً وحاصلاً في داخل
الأفق الشامل للعالم ، كما يكون بلوغ الشيء ، المُجرب تحقيقاً
(وضعاً في الحقيقة) يمكن أن يتابعه بصفة مستمرة على الأساس

المتجاسر للعالم الحق واليقين الذي يتصف به تحقيق العالم (وصفه في الحقيقة) هو في الواقع يقين نسبي متعلق بيقين العالم وتجربة العالم تجربة حية . وهكذا يتوصل هيرل إلى هذا المفهوم الذي يبدو للوهلة الأولى متناقضا ، ألا وهو مفهوم اليقين النسبي (راجع الفلسفة الأولى ، الجزء الثاني ، ص ٤٠٦) . وترتب على هذا أن اليقين النسبي هو الذي يميز المعطى عندما نحققه (أو نصه في الحقيقة) بوصفه تخصيصا من العالم أو في العالم .

٦ - لوحود - «في» - العالم فهم : إنه فهم الإنسان ذاته - «في» - العالم - بكونيته . ولهذا الفهم جانبان . فمن حين تفهم أنفسنا - في - العالم ننشغل بكل ما هو ممكن ، دون أن نعزله لجعل منه موضوع بحثنا ، ودون أن نخصصه على حدة . وإذا فلتنا جانبان من الفهم ، أحدهما يتجه مباشرة إلى الموضوع ، والآخر يفسره ويكشف عنه ، وهما مرتبطان ارتباطا وثيقا . ومعنى هذا أننا لا نملك فحسب ذلك الفهم الشامل للعالم الذي نحيا فيه على علاقة مباشرة بالأشياء دون أن نعني ببعضها ، بل إن فهمنا يكون على الدوام فهما مصحوبا بالتفسير . هذا الفهم الذي يشرح ويمس هو الذي أطلق عليه صفة التخصيص .

والسؤال الذي يطرح نفسه الآن هو كيف يفسر شيئا معينا في أفق ؟ كيف نبحث شيئا ونجعله - بوصفه شيئا جزئيا - موضوعا للوعي ؟ وكيف نعرفه من ثوبا فهما للعالم ونخصصه ؟

٧ - بهذا بصرف نظرنا عن الفهم المباشر للموضوع وهما فهمناه مباشرة ، ونجعل منه - من حيث هو موضوع تخصيص - موضوعا للوعي . وأهم شيء هنا هو أن ما نتأمله الآن ويتبقى وصفه يصبح معطى مخصصا عن طريق تعبيرنا عنه تعبيراً ذهنياً أو صورياً ، ومن خلال العبارة نجعل من موضوع البحث «مهاداً» (*) ، وذلك على حد وصف هيرل له .

وإذا كنت سأتكم الآن مثل هيرل عن المهاد والتحديد ، فإن أؤكد أهمية ما أقوله ؛ لأنه سيكون أساس تحليل مولر سأكديه في القسم الثاني من المحاضرة .

إن الموضوع أو المهاد هو المفهوم الأول والأصل للواقع الذي يمكننا أن نقول شيئا عنه ، وأن نكشف تجربتنا له ، ونعبر عنها . وعن طريق عبارتنا عنه يصبح الموضوع مهادا . وأي تجربة نقوم بها هي في الحقيقة تجربة بمهاد ، أو هي ، بتعبير أوضح ، متعلقة بمهاد .

والموضوع الذي أدركه هو الموضوع الذي أكون عنه لو أضبر عليه عبارات ؛ هو الذي أحكم عليه ؛ وهو الذي أفسره في تجارب جرئية أو تجارب خاصة .

إن تفسير أي موضوع تفسيراً يعتمد على التجربة الحية أمر

(*) الكلمة الأصلية Substrat أو Substratum تعني من ناحية أصلها اللاتيني الأساس أو القاعدة التي تبقى عليها طبقات أعلى ، أو للغة الأولى التي تحمل خصائص معينة ، وقد يمكن ترجمتها أيضا بالجوهر أو الحامل أو القوام . وقد فصلت كلمة المهاد تحاشيا للظلال الفلسفية التراثية للترجمة بالكلمات الأخرى .

مرتبط بتحديد ماهيته وسماته وخصائصه . هذا التفسير يتضمن في كل الأحوال الفارق بين «ما يقال عنه أو يحكم به عليه» وبين ما أحدثه بصدده خلال التجارب الجزئية الخاصة ؛ أي أنه يتضمن التفرقة بين المهاد والتحديد .

غير أنني أستطيع كذلك أن أتناول الماهية وأجعل منها موضوعاً للبحث لكي أواصل شرحها وتصويرها . بهذا يتحد ما كان في الأصل تحديداً طابع المهاد . وبهذا أيضا «أمهده» (من المهاد أ) أو أسمي تحديداً ما .

ووصف هيرل أنواع المهاد ، التي لم تتج عن تحديد لطبيعتها كمهاد ، بأنها مطلقة . والمهاد المطلق هو ذلك الذي يمكن إدراكه بكل بساطة وبطريقة مباشرة . في إمكانك كذلك أن أدرك إدراكا مباشرا عدة أجسام معقدة ببساطة للإدراك ، وموضوعة على سبيل المثال في سياق مكان - زمان . بهذا يصبح هذا السياق الأخير بدوره مهادا مطلقا .

ونحن نعني بالتحديدات المطلقة تلك التحديدات التي لا يمكن أن تصبح «مهادات» إلا عن طريق تسميتها وجعلها مهادات . وبين هيرل بفرقة بين المهاد والتحديد أننا نقوم بالضرورة بتعريف الأفق الذي يقدم فيه الشيء المعطى .

٨ - إن المهادات التي نصفها بأنها مطلقة يمكن في الحقيقة أن تكون موضوع تجربة مباشرة ، وذلك في مرحلة أولى ، ولكنها توجد في علاقات تضاف أو إحالة متبادلة . وهذا بين مرة أخرى أنها توجد داخل أفق شامل ؛ وهذا الأفق هو العالم . وبسبب هذا النظام من العلاقات والإحالات المتبادلة ، وبسبب وجودها داخل «أفق أشمل» ، لا تكون المهادات المطلقة مستقلة . إنها تحد نفسها ، كما يقول هيرل ، في مهاد أشمل ، أي في مهاد العالم .

في إمكاننا أيضا أن نتجه مباشرة إلى العالم كما نتجه إلى كل أو موضوع واحد للتجربة . ولكن علينا في هذه الحالة أن نعرف بوصف أننا لا نجربه ولا نحياه بوصفه مهادا ، وأنا لا نعالجه هيئتنا بسيطة . وهنا ينبغي أن نعبر بوصفها عما لم يوصفه هيرل . فنحن حين ننقل من مهاد مطلق جربناه تجربة بسيطة مباشرة ، إلى مهاد مطلق ومستقل ، أي إلى العالم ، فإن المهاد في هذه الحالة يغير وظيفته . إنه يتحول مما «أقول بصدده شيئا» إلى ما هو «داخل» . وعندما نجعل هذا «الداخل» موضوعا للبحث ، يصبح بدوره «ما يقال بصدده شيء» ، ولكنه سيختلف كذلك عن المهاد المعتاد .

مهما يكن من شيء فإن العالم يبدو حدثا في صورة المهاد المطلق المستقل . وبهذا يصبح هو المطلق الخاص البسيط . إن جميع المهادات المطلقة توجد - «في» - شيء ما ، وهي تحدد بأنها كل ما يوجد - «في» - شيء ما . غير أن العالم نفسه لا يوجد في شيء ما . إنه هو الشيء الكلي . وإذا قال العالم وحده هو المهاد المطلق ، مأخوذاً بمعنى الاستقلال المطلق .

٩ - لعل من أهم الاكتشافات التي توصلنا إليها حتى الآن

ومع أن التاريخ يشغل مكاناً مهماً من مؤلفات هيرل التي وضعها في آخريات حياته ، فإننا لا نكاد نجد فيها شيئاً من الأساس الذي يقوم عليه التلويح ، ونقصه به العمل ، وإن فيلسوفاً ينطلق من الرؤية كما يعمل هيرل ، لا بد له - كما كان من الممكن أن يقول بنفسه - أن «يكف» العمل ، على الرغم من أنه يتسلوى مع الرؤية في أهميته .

١١ - وقد عثرت على نقطة الانطلاق الوحيدة لظاهريات العمل - التي يمكن أن تقف على قدم المساواة مع ظاهريات الرؤية ، لو مالاخرى يمكن أن ترتبط بها - في بعض الفقرات الموجزة أشد الإيجاز ، وفي موضعين يشغلان عدة صفحات من المخطوطات التي تركها وراءه وتناول فيها موضوع «الذاتية المشتركة» . وهي للمخطوطات التي لم تنشر إلا منذ ثلاث سنوات . وما ساعرضه عليكم الآن مستمد من مخطوطات هيرل التي ترجع إلى بداية العشرينيات . والذين يعرفون منكم فلسفة هوبنجر سيدهشون قليلاً عما يسمعون .

يصف هيرل العالم ، كما يعطي لنا عطاء مباشراً ، بأنه عالم عمل . إنني - بصفتي «أنا» جسمية ، جسدية أو متجسدة - لا أعيش في بيئة وعالم جسمين أو ماديين . فبيئتي وعالمي هما في الأصل بيئة عملية . ولهذا البيئتين جانبان : فإنا أتدخل فيها ، وأشكلها أو أغير شكلها ، وأسعى لتحقيق أهداف وغايات فيها .

يبدو أن غالبية العالم العمل ليست «موضوعية» بحتة ، بل تنطوي على الحالة الوجدانية (المزاج) والتعبير . والآخرود ، الذين يخطون في صورة جسدية ، يخطون في كذلك مع تمييزهم عطاء مباشراً . وأنا نفسي معطى لنفسى مباشرة في أحوال وجدانية متغيرة ، أعرف من طريق الآخرين أنها معبرة : «إن العالم في مواجهتي (. . .) ، العالم الذي هو «مسرحي» ، وبجمال نشاطي ، العالم الذي يصيبني بالفزع والخوف وسائر الأحوال الوجدانية ؛ هذا العالم كان دائماً مثل هذا المسرح ، وهو يستمد ملامحه من أوجه نشاطي وفاعليتي ، ومن مختلف الأحوال والأمركة التي تعرض لي» .

(الحولية الفلسفية لجمعية جوريس ، المجلد الثاني ، قبل سنة ١٩٢٤) .

إن الحسد والتعبير متشاكلان ومتلازمان . ولما كان العالم في جوهره عالماً عملياً ، فإن التعبير والحالة الوجدانية يتقلان من الأجساد إلى الأجسام (الأشياء المادية) ، بحيث «تعبّر» كثير من الأشياء ، وتثير في معظم الأحيان نوعاً من المزاج أو الحالة الوجدانية .

وفي العالم العمل يكون الجسد أداة الأدوات ، بحيث تُعدُّ الأدوات (الألية) امتداداً لجسدي .

إننا نقوم بتشكيل البيئة تشكيلاً متناسباً . ويكون للأشياء التي شكلناها جانبان ؛ فهي في الجانب الأول تشير إلى الإنتاج البشري ؛ كما تتصف في الجانب الثاني بأنها يمكن أن تخدم أهدافاً وغايات معينة . والمعنى العمل (أو النعمى) للأداة نفسها يحيل

اكتشاف العاروق بين التجريبية المباشرة والبحث (المقصود الواسع) . فنحن حين نمشي في العالم ببساطة لا نمشي فيه كما لو كنا نريد أن نجعله موضوعاً للبحث ، أو كما لو كان مبحثاً نتم بالنظر فيه . وحتى لو وجهنا اهتمامنا نحو الجزئيات ، سواء أكانت أشياء واقعية أم أموراً شخصية ، فإننا لا نبحث في بيئة هذه الأشياء ولا في أعماقها التي تعطي لنا من خلالها .

ويبقى علينا ، فيما يتعلق بمسألة البحث ، أن نلتفت إلى أمر مهم يتصل بمنهج الكشف الظاهري . ولا بد لنا - إن جاز هذا القول - أن نكتف على الحائط حتى لا نساء ؛ لأن السيان يعلب على كل من يحيل بطبعه إلى التفكير والتظير .

إن ما أجده عندما أخبر موقفي واتجه إلى البحث ، لا يبقى على ما كان عليه في الأصل ؛ أي على ما كنت أجريه تجربة مباشرة ، وأحياء حياة مباشرة . إنه الشيء نفسه ، وهو في الوقت عينه شيء آخر مختلف . ومنهج الكشف الظاهري بأكمله لا يسمح لنا إلا بالإحالة إلى الحياة التي نعيشها بطريقة عيية ، وإلى التجربة المعينة الملبوسة التي تبقى - بما هي كذلك - في نهاية المطاف غير قابلة للتعبير عنها من جهة ما مثله من حياة وتجربة مباشرة . إن العبارات التي نقتل عنها لا تكون ممكنة إلا على صورة إحالات عكسية .

١٠ - لقد انطلقنا من المشكلة الأساسية في فلسفة الظاهرات ، ألا وهي مشكلة المعطى في علاقته المتوترة مع المعنى المعطى معه ؛ أي من المعطى وتفسيره ، ثم وصلنا في النهاية إلى «الداخل» النهائي المطلق والمستقل أو للكفى ، ونعني به العالم . ولنا بحاجة إلى الإشادة بما أسداه هيرل إلى الفلسفة بمنهجه الجديد ، وبكشفه للعالم وللحياة التي تجرب العالم . ولكتف في هذا المقام بذكر عبارة واحدة قالها الأستاذ ج. جرانييل : «إن هيرل هو ببساطة أعظم فيلسوف ظهر منذ الإغريق» (إدموند هيرل ، في الموسوعة العالمية ، المجلد الثامن ، باريس ، ١٩٧١ ، ص ٦١٣) .

ومع ذلك فهالك «داخل» مطلق آخر لم يره هيرل . وسوف نتحتم علينا أن نسأل أنفسنا إن كان هذا المطلق مرتبطاً بالعالم ، على أي نحو يتم ارتباطه به ، بل إن كان يشمل هذا العالم ويحيط به .

إن اكتشاف هيرل للأفق ومن ثم للعالم يأتي من فلسفة تركز على الرؤية . وقد كان هيرل معه على وعي كامل بهذا ؛ تشهد على ذلك رسالة وجهها إلى أ. ميتسجر وقال له فيها : «أنا الذي وهبت حياتي كلها لتعلم الرؤية والمران عليها وتأكيد حقوقها ، أقول : من بلغ درجة الرؤية الخالصة (بالعمل على كشف المعانيات أو الجدوس) فقد بلغ اليقين الكامل بالمرئي ، بوصفه عملية إتمام لما هو «معطى عظة أولياً» (. . .) ثم أصيب عن المنهج وأفاق مجالات البحث من الأفكار هذه الكلمة الوحيدة : انظروا » (الحولية الفلسفية لجمعية جوريس ، ٦٢ ، ١ ، المجلد النصفى ، ص ١٩٦) .

ندوره إلى من فحيتين . فهو من ناحية يجبل إلى بوصفى «أنا» جسيية قادرة على استخدام هذه الأداة بطريقة أو بأخرى ، وهو من ناحية أخرى يجبل إلى كَوْن «أنا» ذات رغبات ، وقيم ، وعبادات عملية ، تنصرف في تلك الأشياء المُشكّلة لتحقيق هذه لرغبات والقيم والعبادات : «إن عالم البيعة لا يتكون فقط من طبيعة مادية ومجموعة موحدة من الظواهر ، بل هو كذلك بيئة أقوم أنا (وعبرى من الناس) بتشكيلها . إنه تعبير في شكل الأشياء يتم وفق للغايات المقصودة ، وبأفعال غائية أو عملية ، تكشف عن الحاسب المزدوج الذى أشرنا إليه . والشكل نفسه ، على النحو الذى انتهى إليه ، سواء أكان ساكناً أم متحركاً ، يجبل إلى أفعال موجهة لتحقيق هدف ، وإلى إنتاج مقصود ، وينطوى عن معنى عالى باهر ، وخاصية قابليته الدائمة لأن يوضع موضع انتصرف من جهة الأعمال التى تنوع غايتها ، وذلك باعتباره أداة أو أية وسيلة أخرى من وسائل التشكيل . هنا أيضا نجد الحاسب المزدوج المشار إليه . فالعنى المرتبط بتحقيق غاية أو هدف يجبل إلى «أنه» ذات جسد وقدرات جسيية ، ولكنها كذلك «أنا» تشعر برغبات ، وتصدر أحكام القيمة ، وتسعى للوفاء بأهداف وعبادات» (الحولية الفلسفية لجمعية جوريس ، المجلد الثانى ، ص ٣٣٠ ، سنة ١٩٢٤) .

نحاول أن تقوم بهذا في القسم الثانى من تأملاتنا . مسحاول ، من منظور العمل ، أن تقوم بتحليل موزل لذلك التحليل الذى أجريته مع هيرل في القسم الأول من المحاضرة ، عندما كنا نصلد تفسير الألقى اعتماداً على مفاهيم معينة ، كالمهاد والتحديد والعالم . ولكننا لن نلجأ إلى هذه المفاهيم باعتبارها نماذج يقتدى بها ، بل سنترشد بها في القيام بالتحليل الموارى الذى أشرنا إليه

١٣ - لو أننا بحثنا عن مفهوم مكافئ للمهاد المعيش بيساطة ، لكان أول ما يحطر على بالنا - على الأرجح - هو العمل أو العمل . فإذا حاولنا أن نفسر معنى العمل تبيناً أنه في الواقع موزل للتحديد . ولكن كيف كان هذا ممكناً ؟ لنسأل أنفسنا بيساطة ما مقومات العمل ؟ أو تعبير أفضل ، ما المقومات التى يدخل فيها العمل ؟ ولا ننسى أن العمل الذى نقصده هنا ليس هو العمل الشئى أو الأدائى ، فالعمل يدل على الانطلاق من شئ والاتجاه إلى شئ . فقد استثيرت باحث أو دافع معين ، جعلنى أسعى لتحقيق شئ ما في المستقبل . ثم إنى لا أصمل إلا بالنظر إلى الآخرين الذين يعملون هم أيضاً في إطار موقف معين . ولكن ما معنى الموقف الذى يوجد فيه هذه أشخاص يشتركون سويًا في العمل ؟

هكذا نرى بوصوح تام كيف يدخل العمل في نسج العالم

العمل

ويتحدث هيرل في موضع ثان عن أن من طبيعة البشرية أن تعمل على تطوير نفسها ، ونصفى على العالم طابعاً إنسانياً . معنى هذا القول ؟ معناه أولاً أن الإنسان يطور ذاته باستمرار على المستوى النفسى وبوصفه شخصاً . ومعناه ثانياً أن هذا يرجع إلى أنه يحيا حياته في عمل متصل ، وأنه ينتج ما يتجه بشاطفه الفردى أو الجماعى . ومعناه ثالثاً أن هذا التشكيل الفعال للبيئة يخلق على العام معنى إنسانياً . ودأسنة العالم هذه أو خلق الطابع لإنسانى عليه يتم عن طريق التعاون المشترك مع الآخرين . والأفراد يحققون عن الدوام أفعالا ويقومون بأعمال في إطار الجماعة ومع الجماعة . ونتيجة هذه الأعمال تدخل في تكوين العالم . فالعمل إذن هو الذى يصيغ العالم بصيغة إنسانية . ويعبر هيرل عن هذا بوصوح عندما يقول إن العالم يعرض علينا وجهه العفنى أو الروحى ؛ وهذا الوجه هو العمل . وهو كذلك ما ينتج عن العمل ، سواء أكان عملاً مقصوداً أم غير مقصود .

ولواقع أن الأمر منذ البداية لا يتعنى بالصنع وحده ، ولا بالعمل الأدائى ، بل يتعلق بالعمل الشخصى الذى يوثق رابطة الفرد مع الآخرين ، ويكنه على التواصل معهم ، ويشرح له أن يحقق شخصيته لاجتماعية ، وأن يكون - نتيجة لذلك - شخصاً مشاركاً في جماعة نشطة (راجع الحولية الفلسفية لجمعية جوريس ، المجلد الثالث ، ص ٣٩١ وما بعدها) .

(ب)

١٢ - على الرغم من الأهمية البالغة للمستطولات التى أشرنا إليها فإن هيرل لم يستعن بها على اكتشاف العالم . وهذا سوف

الموقف جزء من تاريخ . ولقد نشأ وتطور ابتداء من ماض ، كما أنه يشير في ذاته إلى المستقبل . وفي الموقف تكون لدى مقاصد معينة ، وغايات أحققها بواسطة العمل ، مثل في ذلك تمام مثل الآخرين بالذين يتمون - بوصفهم جامعين - إلى الموقف نفسه . والموقف في النهاية وضع حاصر في تاريخ .

١٤ - من الطبيعى أن يؤدي بنا هذا إلى السؤال التالى : ما هذا الذى نسميه تاريخاً ؟ وهو مشكلة معقدة لا يمكن أن نتناولها هنا بكل تفصيلاتها . وقبل أن نسأل عن معنى تاريخ معين وعن مضمونه ، نود أن نطرح هذا السؤال : أين يتبين - أول ما يتبين - معنى تاريخ معين ووحده ؟ وسنجد هذا الجواب : في تاريخ^(١) يروى كتابة أو مشاهة ؛ في حكاية ؛ في قصة^(٢) . والتاريخ الذى يروى ، أو يمكن أن يروى ، يمكننا أيضاً أن نسميه قصة^(٣) أو حكاية مروية^(٤) ؛ وذلك حتى لا تثير الكلمة (التي تعنى التاريخ والحكاية^(٥)) معاً أى غموض في المعنى

ونسأل الآن : ما الحكاية أو القصة ؟ القصة هى التى تروى لنا تاريخاً . وكما يتحول الموضوع لأول مرة إلى مهاد بفصل عبارتنا عبارتنا التى تجعله موضوعاً للبحث - ، كذلك لا يتحول التاريخ الحى - الذى لم يصح بعد تاريخاً بمجرد تحرته تجربة حية - إلى تاريخ إلا بفصل روايته أو قصا له . والقصة تروى التاريخ نفسه ، أو تقص حكايته ، بإحصاء الشخصيات والأحداث ، وذلك في تساعها ومن جهة تساعها . ويتم يبدأ

(١) يلاحظ أن المصطلح يعرف تعلمات متعددة على وتر كلمة ألمانية واحدة هى Geschichte التى تعنى التاريخ ، والحكاية ، والقصة ، والخبر المروى وقد لزم التنويه

الحساب) ، Raconter (يحكى أو يروي) ، مع العلم بأن الكلمة الأخيرة نحيلنا إلى Reconter (يعيد العذ والحساب) وإلى Ren-Contrer (يلتقي بـ...) ، و Rendre Compte (يقدم الحساب عن...) ، أما كلمة Tale (قصة - حكاية - خبر) الإنجليزية فتأتى من الفعل Tell (يحبر) ، الذى يتصل كذلك بالعذ . إن المرء يعيد العذ ويقوم بالحصر والإحصاء ؛ وهذا يوضح التبرير (أو تقديم كشف الحساب) . والمضى تستعاد روايته أو يعاد وضعه - من جديد^(٩) . وبدلت يمكن أن يسأل أو يستجوب على نحو ما تسجل شهادة الشاهد ، بل إن الماضى الذى تعاد قصته أو يعاد وضعه (في الحاضر) يمكن أن يقدم الشهادة (عما جرى فيه) . والكلمتان Conte في الفرنسية و Count في الإنجليزية تأتيان من العذ . ولا شك أن الكلمة الفرنسية Raconter ترد أصداً العذ وتقديم الحساب أو لتبرير واللقاء . فعبير اللقاء لا يمكن أن أقوم بهذا أو ذلك .

١٧ - إن الشيء الذى تكاد القصة تحميه هو النهاية . فالقصة لا تتوقف عند نهاية حقيقية ، أو لا تنقطع انقطاعاً ، وإنما تنتهى إلى نوع من الحاضر الذى حكى لنا أصله . فالنهاية تقع إذن في الحاضر .

ويصدق نفس الشيء على المستقبل . فلو أرادت القصة أن تحكى المستقبل لما جاز لها أن تتوقف ، ولكن عليها أن تواصل الحكى . لكن المستقبل لن يكون عذد هو المستقبل ، بل سيكون ماضياً محكياً . إن المستقبل في القصة أشبه ما يكون بامتداد الحاضر الذى تتوقف عنده القصة . فالقصة تقودنا إذن إلى حاصر لم يقص (لم يحكى) ، حاصر مفتوح ، متصل عن الزمان إن صرح هذا التعبير .

١٨ - هكذا يكون الموازى المقابل للمهاد - الذى يمكن تجربته تجربة خالصة - هو حكاية أستطيع أن أرويها أو أسمع صبرى يرويها .

أما عن العمل فيمكننى - موازاةً للتحديد - أن أسميه وأحول إلى مهاد . ويتم هذا عندما أقدمه أو أضعه في موضع الصدارة ، وأجعل منه عملاً مسجراً أو تماً . ولكن العمل لن يخرج عن كونه تحديداً نسبياً لتاريخ ، إذ لا يوجد عمل وحيد ولا عمل من إنجار فرد واحد .

١٩ - لتتابع الآن التحليل الموازى الذى بدأته .

كما أن هناك مهاداً يمكن تجربته تجربة خالصة ، أى مهاداً مطلقاً ، يتكون من واقع مفرد أو من أنواع متعددة من الواقع ، من مجموعة أو «تشكيلة» من الوقائع ، فهناك كذلك حكاية يمكن روايتها وتجربتها تجربة خالصة بسيطة غاية البساطة ، كما أن هناك ماثل حكاية هي «تشكيلة» أو مجموعة أشكال من الحكايات التى يمكن تجربتها تجربة خالصة ، أى إدراكها إدراكاً مباشراً

وقص الحكاية البسيطة يوارى التحصيل (لدى تحدث عنه فيما سبق) . فالحكاية تبرز من حكاية شاملة في الخلفية ، كما ترتبط - إذا تمعنا فيها عن قرب - بحكايات أخرى . بهذا

الإحصاء والنقص^(١٠) ؟ يبدأ بالحدث الأول والشخصية الأولى ، يبدأ بالبدائية . فالقصة تبدأ بتكرار البداية باعتبارها الأصل الذى انحدرت منه . وهذا تكون القصة تكراراً واستعادة ، كما يعاد وضع الماضى^(١١) في التاريخ (أو الحكاية التاريخية) ، بحيث يستحضر هذا الماضى حاضره الذى كان ، ويصحح التاريخ (أو الحكاية التاريخية) استعادة (إعادة وضع) وقصا في وقت واحد وهكذا يفسر التاريخ نفسه بنفسه عندما يستعيد أصله - عن طريق القصي - ويكرره ويخصى ما جرى بعد ذلك . ونود هنا أن نقدم نموذجاً ثانياً يوضح ما نقول . فقد يحدث أن تبدأ قصة (أو حكاية) «من الوسط» ، ألا يعرف الأصل فيها أبداً ، ولكنها تنتهى - مهما يكن ذلك بطريقة معقدة - إلى نهايتها التى تشف عنها بدايتها (ولا ننس أن العودة إلى الأصل تظل هي العصر الأساسى في كل «تفسير» ، وأن هذه العودة تتحول في العلفنة إلى البحث عن «الأصول» والمبادئ الأولى - «الأرغاي»^(١٢)) بهذا تبرز القصة نفسها بوصفها هذه القصة . وهذا أيضا يستبعد منها المصادفة بطريقة معينة . نقول «بطريقة معينة» لأن المصادفة تبقى بطبيعة الحال هي المصادفة ، ولكنها تكتسب في القصة مصداق الحاضر بوصفها حدثاً «مقصوداً» يضى على الموقف أسلوباً «جديداً» . والواقع أن المصادفة جزء من الحدث المفهوم فيها عينا .

١٥ - إن الذى يستوجب التفسير والتبرير ليس هو الإمكانيات العامة والمجردة ، بل هو «الها هنا والآن» للحالة الخاصة ، هو فردية قصة^(١٣) عينية يمكن أن تجرب تجربة بسيطة ولا يتيسر فهم لطبع الفردى للحدث الشخصى المميش إلا إذا نجحنا في رده إلى ما لا يقل فردية وعينية ، بحيث لا يقبل أى تفسير آخر ولا يحتاج إليه . ولكنه (أى الطابع الفردى...) يجب أن يكون واضحاً ، ومعنى هذا أن الواضحة أو الدوافع التى تحرك أبطال القصة أو شخصياتها العامة ينبغي أن تكون واضحة . والدوافع بطورها تتطلب تبريراً ، لأنها تكون في الغالب الأعم غامضة . وسبب الدافع والفصد هو مبرره . ولكن هذا يبين أيضا أن السبب نفسه كثيراً ما يكون غامضاً وغنياً . وما أكثر ما نقف أمام الدافع متسائلين : لماذا يفعل إنسان هذا أو ذاك ؟ أو لماذا أفعله أنا ؟

١٦ - إن تبرير الرؤية هو الصحة أو الحقيقة . وقد بينا أن الحق لا يوجد إلا مخصصاً ، وذلك بوصفه تحقيقاً (أو تأكيداً) للحقيقة) ، يستند إلى وحدة العالم وتجانسه (أو اتساقه) . وعلى ذلك يكون «تبرير» العمل هو الكشف الخاص عن الدوافع ، سواء كانت حيرة أو شريرة ، اعتماداً على وحدة القصة نفسها واتساقها . ولابد أن يتم إدراك هذه الدوافع في سياقها المترابط . ول هذا تكمن وحدة القصة . إن القصة تفسر نفسها وتقدم لحساب من نفسها . وهذا تلمس العلاقات والروابط العميقة بين المعنى المختلفة التى تدل عليها كلمة القصة والعص في لغات الأوربية المختلفة مثل : Erzählung (قصة) ، Tale (حكاية أو خبر مروي) ، Récit (قصة) ، Conte (أقصصة) ، Count (محصر أو محصى) ، Account (مقرر أو يعاد أو يقدم

حاولت أن أتصور بداية للزمان ليقبث دائما «في» الزمان . ويصدق نفس الشيء إذا حاولت أن أتصور نهاية الزمان . وكلما تصورت البداية أو النهاية بقيت داخل صورة الزمان .

ولما كان للحكايات وللتاريخ صورة الزمان ، فإن بداية ونهاية التاريخ الذي توجد بداخله ولا يمكن أن تعطى للرؤية ويصدق هذا على تاريخ حياتي الخاصة المجربة للعالم . فأنما مثلا لا أعرف شيئا عن مولدي إلا من الآخرين . كما أن موتي لم يُعطَ لي . ويصدق نفس الشيء صدقا أهم وأشمل على «الداخل» للطلق المستقل الذي توجد فيه كل الحكايات .

٢١ - إن المهاد المطلق قد أعطى لي في تجربة حالصة بسيطة ويمكنني أن «أقص» التاريخ المطلق باعتباره تجربة خاصة حية ولكنني لن أستطيع أن أقص بداية التاريخ المطلق المستقل ونهايته بصورة حقيقية وأقية . ولهذا لا يمكن أن يقص التاريخ المطلق والمستقل - باعتباره «الداخل» المطلق المستقل - على نحو ما يقص التاريخ «الزمني» (أو التاريخ الواقع في الزمان) .

٢٢ - إن التاريخ المطلق والمستقل يفجر صورة الزمان . وهذا يعلو على الزمان ويتجاوزه . وكما أن العالم في رأي هرل هو «العالي» (الترانسندنس) ، فالتاريخ المطلق كذلك هو «العالي» .

هكذا نجد أنفسنا أمام هذا السؤال العسير : كيف يتيسر إدراك هذا «الداخل» المطلق والمستقل ؟ فكما أن العالم ليس مهادا يمكن أن يجرب تجربة حالصة بسيطة ، كذلك التاريخ المطلق والمستقل - وهو «الداخل» الذي يحتوي جميع الحكايات (التواريخ) - ليس حكاية (تاريخا) يمكن أن تقص أو تُروى رواية حالصة بسيطة .

٢٣ - ما هذا الذي يحتوي البداية والاصل اللذين يتجاوزان الزمان ، كما يشتمل على النهاية المفتوحة التي تتخطى الزمان أيضا ، دون أن يكون في المستطاح قصه أو روايته بالمعنى الخفي هذه الكلمة ؟ الإجابة تقول : إنه الأسطورة !

وكما أننا لا نملك ابتداء ولا في أغلب الأحيان وعيا وبخبرنا بالعالم ، فكذلك الحال مع الأسطورة . فنحن في الغالب نجربها متأثرة في شللات ، أي فيها يسمى بالموضوعات الأسطورية ، دون أن نعطن إلى ذلك . ومع ذلك فإن من الممكن تفسير بنية الأسطورة ، شأنها في ذلك شأن بنية العالم

مهما يكن الأمر فقد استطعنا حل كل حل أن نؤكد هذه الحقيقة الأساسية : كما أن الوجود - «في» - العالم هو الأسلوب الرئيسي لوجود الإنسان ، فكذلك يمكن أن نقول إن الوجود - «في» - الأسطورة أسلوب أساسي في وجوده .

٢٤ - اسمحوا لي في الختام أن أعرض عليكم بعض الملاحظات عن البنية الأصلية للأسطورة .

مستطلق في هذا العرض من تنامي الإنسان . والتداعي يظهر في النص . وليس المقصود بهذا أنه عيب أو «خطأ» يمكن

نكتشف علاقات الترابط العامة بين الحكايات المختلفة ، أو نكتشف أن هذه الحكايات يحيل بعضها إلى البعض الآخر .

٢٥ - لقد استطاع هرل أن يميز المهاد المطلق من المهاد النسبي ، وأن يفرق كذلك بين التحديد المطلق والنسبي . وقد بين أن المهادت المطلقة بطبيعتها المطلقة ، أي بحكم كونها قابلة للتجربة المباشرة الخالصة ، ليست مستغلة بنفسها . فهي في رأيي يحيل بعضها إلى بعض كما تحيل دائما إلى ما يتجاوزها ، أي إلى ما تكون فيه : وهو العالم .

هنا يصل إلى هذا السؤال المهم : أين توجد الموازنة ؟ وما «الداخل» المطلق المستقل الذي توجد فيه الحكايات ؟

٢٦ - ربما يبدو للوهلة الأولى أن هذا الداخل هو الزمان . وقد كنا انطلاقا من الموقف بوصفه الوضع الحاضر لحكاية ما . والموقف شيء صار أو خضع للتصيرورة ، وأنا الذي أوجد في الموقف لي كذلك «صيرورت» ، التي تسهم في تحديد الموقف بالنسبة لي ، وأنا ونحن لنا مقاصدنا ، ونحن نسعى إلى شيء في المستقبل ، ولنا مقاصدنا التي نحققها بأعمالنا المتجهة إلى المستقبل . غير أن الزمان - وهذا ما بينه هرل بوضوح تام - لا يوجد «كظاهرة» ، لأنني لا أستطيع أن أدركه ولا أن «أأمله» . إن العالم ظاهرة ، وهو معطى لي ، أما الزمان فليس معطى لي ، إنه صورة العالم (أو شكله) كما هو صور لنا نفسي (راجع الحولية الفلسفية لجمعية جوريس ، المجلد الثالث ، ص ٣٦٢) . ومع ذلك فنحن نتكلم عن الزمان «أي» «تقريبه» على نحو من الأنحاء . ولكن ما طبيعته التي ندرسه عليها ؟

لقد بين هرل أن الزمان هو صورة (شكل) الحياة التي تجرب العالم . وقد رأينا منذ قليل أن الحياة التي تجرب العالم ليست رؤية فحسب ، بل هي عمل أيضا . ومعنى هذا أن الحياة التي تجرب العالم تجرى على هيئة حكايات (تواريخ) ، وأنها يجب أن تترك بهذه الصفة . والظاهرة العينية ليست هي الزمان ، بل هي الحكاية (التاريخ) «المعيشة» المروية ، والمعبر عنها . والزمان هو صورة الحكاية (التاريخ) . والزمان لا يظهر نفسه بنفسه ، إنه يمر عن نفسه بوصفه صورة مصموم حتى . أما ما يظهر نفسه فهو الحكي ذاته ، الصورة والمصموم ، الحكاية (التاريخ) العينية . إن الزمان - من حيث إنه صورة - كامن فيها يعبر عنه ، وما يقال ، وما يُسمع ، وما يُعاش ، وما يُحكى .

٢٧ - لو بحثنا تبعا لهذا من «الداخل» الحكايات (التواريخ) باعتباره ظاهرة ، لما أمكن أن يكون هو الزمان ، إذ ليس الزمان ظاهرة بلى هو صورة ، ولهذا يتحتم أن يكون هو الحكاية (للتاريخ) المطلقة المستقلة

إن صاهرة والحكاية (التاريخ) المطلقة المستقلة ، بوصفها «الداخل» الذي يشمل الحكايات (التواريخ) ، تفجر صورة الزمان ويرجع هذا إلى سبب بسيط ، فالحكاية - وهذا شيء يقتضيه معناها - يجب أن تكون ذات بداية ونهاية . أما الزمان أو الزمانية - بوصفها صورة - فليس له بداية ولا نهاية . ولو

يكن فيها الانتصار الشامل على النقص أو العجز والعناء شبه كمل .

٢٨ - اليأس يؤيد الأمل ، والأمل يؤيد الصراع . وفي الصراع يتحول اليأس إلى أمل فعال .

إن ضياع الوفرة الأصلية منا يمكن أن يكون شيئاً من صعب الإنسان نفسه ؛ فمن المحتمل أن تكون قد صاغت بسبب أخطاء ارتكبها أو ذنب اقترعه . لهذا يرتبط ضياع الوفرة الأصلية واليأس بالشعور بالذنب . ولهذا أيضاً يقوم الصراع من أجل استعادة ما ضاع على الجهد المبذول للوصول إلى الخلاص من السبب ؛ أي للوصول إلى الغفران . ويرتبط بهذا الجهد أيضاً أن نحاول تجنب الوقوع في أي ذنب آخر . عبر أننا لا نسجع أبداً في ذلك كل السجاح ؛ وذلك لأننا موجودون دائماً في الذنب واليأس . ولهذا السبب على التخليد كان الغفران هو محور الذنب الأساسي أو الأصل ، وإلغاء الذنب العيني المحدد .

ويرتبط كذلك بالأمل الفعال الذي لا يتوقف عن الصراع أن العذاب الذي يتطوى عليه اليأس والصراع بعد نوحها من الانتقال إلى الخلاص . ذلك هو الطابع الإيجابي للعذاب ؛ للعذاب نفسه من حيث هو بداية الخلاص ، وللصراع الذي يُعد سبباً على الطريق نحو الخلاص ، وذلك من حيث هو صراع مقترن بالعذاب ، وعذاب تقبله الإنسان برضاء ، ومن ثم فهو عذاب فعال .

٢٩ - نلاحظ من هذا كيف يتجلى في الدراما الأصلية للأسطورة ما اتفقتا على تسميته بتاريخ النجاة أو توارخ النجاة^(١٣) . ولكن هذا لا يمنع أن توارخ النجاة - وهذه ملاحظة مهمة - يمكن بغير شك أن تكتسب طابعاً سياسياً وتعبّر عن جوانب سياسية بالمراسع الواسع لهذه الكلمة الأخيرة .

٣٠ - نريد أن المهمة التي تضطلع بها فلسفة الظاهريات (الميتافيزيقيا) ليست هي تفسير توارخ (قصص) النجاة . والتحليل الظاهراتي للأسطورة - الذي ألقينا الضوء على الأسس التي يقوم عليها - سوف يجيب عن الأسئلة التالية : ما الوسائل والمناهج التي تعين على تصور توارخ (قصص) النجاة ، وكيف تبدو أبنيتها الأساسية ؟ إن توارخ النجاة أساطير رحة شاملة ونحن نجد بجانبها أساطير جرتية ، بل إن هناك أساطير شخصية . وسوف يتعين على فلسفة الظاهريات أن تلتقي الأصواء على مصابيتها وتكشف عن قيمتها ودلالاتها عن وجودنا الإنساني .

نقلها إلى العربية

عبد الغفار مكاوي

تلاميذ ، بل المقصود به أن البنية الأساسية لكل موجود هي معاناة النقص - وفي - ذاته . واكتفى بأن أذكركم بما بينه في القسم الأول من هذه المحاضرة عن النقص الملازم لتكافؤ كل معرفة (بحيث لا نجد معرفة مكافئة لموضوعها أو مطابقة له مطابقة تامة) . ولكي نفهم بنية النقص المشار إليها بصورة أفضل ، أود أن أقدم لكم ، باختصار شديد ، ودون دخول في التفاصيل ، مثلين اثنين يلتقيان عليه الضوء .

إن النقص لا يقوم على الكنية (أو الشمول) المعتد . فاللغة مثلا تعد ناقصة في ذاتها لأنها استدلالية منطقية . فهل يمكننا أن نتصور لغة كاملة ؟ هل يمكن أن نتخيل لغة شاملة متكاملة لا تقتصر على أن تكون لغة استدلالية منطقية ؟ إننا لنعجز حتى عن تصور مثل هذا الشمول الكلي !

ثم كيف تبدو صورة الزمان إن لم يكن في ذاته نقصاً ؟ إن المثل يقول : الزمن يهرب^(١٤) . وليس معنى هذا أن الزمان يفلت أو يهرب ما ، بل معناه أنه في ذاته عابر وزائل . وحتى لو حاولنا أن نتصور الأبدية كزمن كلي فإنها لن تعدو في الحقيقة أن تكون لحظة دائمة^(١٥) . وهذا هو الذي يفترضه الزمان الذي يتدفق في ذاته وينساب ويفلت حتى من ذاته .

هكذا تكون اللغة ناقصة في ذاتها ، ويكون الزمان ناقصاً في ذاته . غير أننا لا نملك حتى أن نطرح هذا السؤال الذي ينقص اللغة ، وما الذي ينقص الزمان ؟

٢٦ - نحن نرى إذن ، من وجهة النظر الفلسفية ، أن النقص هو البنية الأساسية للموجود المتناهي . هذا النقص يتجسد في الأسطورة ، ويمكن أن يفهم ويحكم لينجذ بذلك الشكل الأسطوري - التاريخي للدراما أصلية . ونجسد النقص بصورة درامية - تاريخية يقوم على حقيقة أن وفرة أو امتلاء أصليا قد فقدت فقدت ألياً ، وأنه سيتعذر مرة أخرى بالألم والمخاطرة . ومعنى هذا أن لأسطورة لها شكل دراما أصلية تمثل في الوفرة الضائعة ، واليأس ، والرجاء ، والصراع ، والانتصار . فالأسطورة إذن في صميمها هي أسطورة الصراع الدائم ، حتى ولو لم تظهر في هذه الصورة بل في صورة أخرى ، كأسطورة البحث على سبيل المثال . ولا يجوز مطيعة الخيال أن نفهم الصراع المذكور على أنه قوة أو حل أنه مجرد قوة فحسب ، بل يجب أن يفهم منه أنه جهد لا يتوقف عن الصراع .

٢٧ - إن الهدف من هذا الصراع هو الانتصار . وليس معنى الانتصار الذي تفصله سحق العدو بالقوة ، بل معناه خلاصه من اليأس ؛ معناه النجاة . وهكذا يرتبط الانتصار والخلاص والنجاة برابط لا تنفصم حواء . إن النجاة هي الانتصار الشامل على النقص عن طريق الأسطورة وبفضلها ، بحيث يلتقي الأصل والنهاية . وما النجاة في نهاية المطاف ؟ إنها الانطلاق من «المقتصر» بوصفه الأصل في وجودي ، والوصول إلى المقتصر بوصفه نهاية . ومفهوم النجاة ، أو بالأحرى فكرته ، ليست فكرة عبر محددة فحسب ، بل يتحتم أن تكون غير محددة ؛ إذ

مواضع

Geschichte التي تعني التاريخ كما تعني القصة معا ، ولهذا فضلنا أحد المعنيين تبعاً للمصطلح ، اللهم إلا في المواضع التي ينص فيها صراحة على القصة Erzählung

(٩) يستخدم المؤلف هنا فعل القصة في اللغة الفرنسية Récit-Citer صيغة الألمانية Ro-Zählen بمعنى الذي سبقت الإشارة إليه وهو إعادة الوضع

(١٠) يلاحظ كما سبق أن المؤلف يستعمل كلمة Geschichte التي تعني التاريخ كما تعني الحكاية وقد أبقيت عن المعنى الثاني في صلب النص ، مع وضع الأول بين قوسين ، لأن المقصود في النهاية أن الأسطورة تشمل الحكايات في داخلها كما يشمل العلم في تحقيقات هيرول الموجودات داخله . .

(١١) ينص المؤلف على الأصل اللاتيني لهذا المثل: Tempus Fugit

(١٢) ينص المؤلف على الأصل اللاتيني لهذا التعبير Nunc Stans ، ويمكن تعريبه بالآن الساكن أو اللحظة الثابتة الدائمة ، حل نحوما تصور السرمدية لحظة أو أنا كلياً ثابتاً في مقابل الحركة الدائمة لحظات الزمان وأنائه .

(١٣) هي القصص الدينية المقدسة ، وخصوصاً قصة حياة السيد المسيح وعذابه (Heilsgeschichte)

(١) ينص المؤلف على الكلمتين بالفرنسية والإنجليزية وهما : story, une histoire

(٢) ينص المؤلف هنا على المقابل الفرنسي للكلمة Récit

(٣) ينص المؤلف هنا على المقابل اللاتيني للكلمة Narratio

(٤) وهي كلمة Geschichte الألمانية .

(٥) يلاحظ هنا أن المؤلف يقرب كلمة القصة بالألمانية Erzählung من كلمة المحصر أو الإحصاء Auf-Zählung ، وذلك على طريقة الظاهريين عموماً وفيدجر بوجه خاص ، ولا حاجة للإشارة إلى صعوبة التعبير عن هذه الاشتقاقات والتعريفات في اللغة العربية

(٦) يعود المؤلف إلى تعريف معاد مختلفة من كلمة Récit الفرنسية التي تعني القصة وتدل في الأصل على إعادة وضع ما حصل في الحاضر Récit-Citer

(٧) يستعمل المؤلف كلمة Archai اليونانية التي تدل على الأصول . وهي من الذكر أن البحث عن الأصول والبدائيات الأولى هو روح فلسفة الظاهريات ومنهجها ، حتى لقد سماها مؤسسها هيرول علم البدائيات وعلم آثار التوهم

(٨) أكرر ما سبق قوله من أن المؤلف يستخدم في الغالب كلمة



اللغة والنقد الأدبي

تمام حسان

حين يكون العنوان «النقد الأدبي واللغة» يجرى الكلام من حيث المبدأ على النقد الأدبي بقصد الكشف عن ارتباطه باللغة ، وحين يأتي العنوان في صورة «اللغة والنقد الأدبي» يدور الكلام في الأساس عن اللغة بفرض الكشف عن مجال الانتماع بتأثيرها في النقد الأدبي ؛ ولما كان عنوان هذا المقال على هذه الصورة الثانية ، أصبح المطلوب أن نتكلم عن جدوى الدراسات اللغوية في مجال النقد الأدبي وما من شئ في أن الدراسات اللغوية بصورتها التقليدية لم تكن عقيماً ، بل إنها قدمت للنقد القديم من الأفكار والأصول ما مكنه من البقاء عبر القرون . ولما ظهرت الاتجاهات الحديثة في النقد ، وأراد أصحابها أن يكشفوا عن النقص الذي زعموه في النقد القديم ، لم يجدوا من المطاحن ما يدمغونه به إلا أنه نقد لغوي الطابع ، لا يكاد يتخلص من رتبة الدراسات اللغوية على نحو ما كانت هذه الدراسات في القرون الإسلامية الأولى . وإنما جاء هذا الطعن على النقد القديم من جهة أنه لخص عطاء في قواعد البلاغة العربية حتى لم يعد قادراً على التطور ولا سيما بعد أن تطور النقد الحديث في مجالات عدة متكاملة ، جعلت النظرة النقدية كألوان الطيف تأخذ من كل شيء ما تحتاج إليه ، فتتفع بالدراسات النحوية والاجتماعية والأخلاقية والدينية والمعوية والذوقية والجمالية الخ

من وظائف لغوية ، وبرعات نفسية ، ورموز اجتماعية ، ومضات جمالية الخ ؟ وهل يمكن لنا - إذا تجاهلنا البناء اللغوي والوظائف اللغوية - أن نصل إلى فهم صحيح لما عدا ذلك من السمات والرموز والرموزات ؟ إن النص الأدبي كالجسم الإنساني ، لا يتصف بالجمال إلا إذا تحققت له الصحة ؛ ولا يكون المنظر الجميل للجسم العليل . ومن هنا حق لنا أن نتوقع عطاء لغوياً في مجال النقد ، يبدأ من أصوات النص ، ويمر بمقاطعها ، وصيغ كلماته ، ومعاني معردياته ، وعلاقاتها في السياق ، وتركيب جملة ، وأسلوب أدائه ، وتناسب عناصره ، وملاءمته لظروف استعماله ؛ كل ذلك قبل أن يشير الانتباه

ونقدم دراسات اللغوية الحديثة في القرنين الأخيرين وشعباً واسعاً دأبوا فيها ، أصبح مفهوماً أن النظرة اللغوية إلى الأدب ربما حلت من المشكلات النقدية ما كان منذ قليل بحاجة إلى حقائق علم النفس أو علم الاجتماع أو غيرها . وما ظنك بهذه الدراسات إذا كان من عدتها ما يعرف باسم علم اللغة النفسي Psycholinguistics وعلم اللغة الاجتماعي Sociolinguistics وعلم الأساليب Stylistics ؛ أمّا تزال ، وهذا شأنها وتلك أبعادها ، قاصرة عن العطاء في مجال النقد الأدبي ؟ ثم إن عيباً أن ينظر في تكوين الرسالة التي يتلقاها المتلقي من الأديب ؛ فهل نراها إلا ساء لغوياً يشمل على مضمون مركب

للسرعات والسرعات والإشارات والإيماءات والرموز والرموز ، وما قد يرد على ذلك مما عدا ذلك . وإذا كانت الصورة الزيتية مؤلفة من الأصباغ ، وهي مادية محسوسة يمكنها بانسجام تجوهرها وتكاملها أن تولد الإحساس بالحمال ، فإن أصباغ الأديب إنما هي اللغة . ومن ثم كان على الصورة الزيتية والنص أن يبدأ بديانة حسية ليتهيا نهاية حية إبداعية .

عليها الآن أن نلتبس الكشف عن عطاء الدراسات اللغوية في حقل لنقد الأدب ، وأن نوضح للمقاريء الكريم قيمة هذا العطاء وعنايه في هذا الحقل . واللغة كما قد يعلم المقاريء « دية » ومعنى أنها بية أب نظام تتكامل عناصر تكوينه تكاملاً يجعل السية جامعة مانعة . فإما أنها جامعة لذلك كونها « لا تغفره » إلى شيء من خبر حجب تستعين به على أداء وظيفتها الكبرى وهي الاتصاف « فاعربية مثلاً عانية عما عداها من اللغات ، إذ لها أصواتها وأقسام كلماتها ، ونظام صيغها الصرفية ، ومعاني هذه الصيغ ، وهى أصوات وروائدها ، ونظام اشتقاقها ، وعلاقات سياقاتها ، وقرائن أبوابها وأرمنة أفعالها ، وحقولها المعجمية التي تمثل بها ثقافة مجتمعها ، وهلم جرا . فليس باللغة العربية حاجة إلى أصوات أجنبية مثل P أو V ، وليست بحاجة إلى قسم جديد من الكلم ، مثل adverb مثلاً ، وليست تسع لصيغ صرفية جديدة ، أو وسائل جديدة لصياغة المفردات ، كان تعتمد على الإلصاق affixation وهكذا . ومعنى أنها مانعة ترفض كل هذه العناصر الدخيلة على طرق تركيبها « لا تقبل » أداة تعريف غير ال ، ولا ضميراً غير ضمائرهما ، ولا قاعدة نحوية غير قواعدهما الخ . وحاصل ذلك أن كونها جامعة معناه أنها « لا تغفره » ، كما أن معنى كونها مانعة أنها « لا تقبل » . فإذا اتفقا على أنها لا تغفر ولا تقبل فقد عرفنا كونها بنية .

واللغة نظام أكبر ، مؤلف من أنظمة فرعية ، كنظام الأصوات ، ونظام المقاطع ، ونظام النبر ، ونظام الصيغ ، ونظام الاشتقاق ، ونظام أقسام الكلام ، ونظام النحو الخ . جعلها كمثل الجسم الإنسان ، الذي يمثل نظاماً حيوياً ذا وظيفة كبرى « هي تحقيق الحياة » ، ولكنه مؤلف من أنظمة فرعية ، منها النظام « أو الجهاز » العصبي ، والإفرازى ، والسكوري ، والنفسى الخ . وفي تلك الحالات (حالة اللغة وحالة الجسم الإنسان) تتكامل الأنظمة الفرعية فيفتقر كل منها إلى أداء النظام الآخر لوظيفته ؛ ولو بطل عمل أحد الأنظمة لاستحال عمل النظام الأكبر أن يحقق وظيفته التي قام من أجلها ، وهي والاتصال « بالغة للغة » ، و« دوام الحياة » بالسبب للجسم الإنسان .

وإنما دعنا إلى هذا النوع من التقديم للموضوع أننا نريد أن نبين موضوع المقال على طرح ما يعطيه كل نظام فرعى على حدة لنقد الأدب ؛ لأن سية انعطاف إلى الأنظمة الفرعية ممتنع عرض الموضوع نوعاً من التنظيم قد لا يتحقق له إذا نسبنا كل

شيء إلى اللغة في عمومها . هذا من جهة ؛ ومن جهة أخرى فإن نسبة العطاء إلى الأنظمة الفرعية سيلقى صوماً كشفاً على دور الدراسات العربية القديمة في حقل النقد ، ويظهر تطور النقد العربى القديم بخطوات تتسجم مع تاريخ ظهور فروع هذه الدراسات ؛ بمعنى أن النقد في البداية كان نحوى الطابع ، وأنه استظل بعد ذلك بظل دراسة الإعجاز القرآنى ، ثم تطور إلى الطابع الجمالى الدوقى ، ثم أصبح صاعدة ذات قواعد مصوطة قلما تتيح للمرء مقاومة دوقية فردية ، وأصبحت هذه الصبغة ذات شواهد كشواهد النحو ، تبرز القاعدة ولا تشهد العلكة .

وقبل أن ندخل في اختبار كل نظام من أنظمة اللغة لنظهر عطاءه للنقد الأدب ، يجدر بنا أن نشير إلى قضية عدية في الأهمية من حيث تحصل بحرية الأديب والتزامه . وذلك أن للغة عربية ، بحرسها المجتمع ، ويعار عليها فلا يسمح فيها بالتشويه أو التحريف أو الحرية الفردية . وللمجتمع في غيرته على لغته عقوبات يفرضها على من يتكلمها من الأفراد ؛ منها عدم الفهم ؛ ومنها السخرية ؛ ومنها الرقص والاحتجاج ، والانتقام بالشذوذ والمروق والنزق والحماسة ، والكف عن التعميم ، وتجنب الصحبة ، وعدم الإصهار الخ . ولكن الأديب أديب بالإبداع والابتكار ؛ وهو يندع فعلاً ويبتكر باللغة وبى اللغة . لما إبداعه باللغة ، أى بواسطتها ، فأمر هو موضع القبول والتسليم ، ولكن التساؤل يدور حول إبداعه في اللغة ؛ ما طبيعته فهل يحق للأديب أن يتدع في اللغة صوتاً أو أداة أو كلمة أو ضميراً أو صيغة صرفية أو تركيباً يسبق إليه ؟ وهل يجوز له أن يجمع بين المتنافيين فيصنف المصير أو يجعله مضافاً ، أو يحنف دون دليل على المحذوف ؟ وهل يقبل منه أن يرتكب بعض المقارقات المعجمية فيسد اسماً إلى غير من هو له ، فيقول مثلاً « مات الحجر » أو « فرح الخشب » ؟ وهل يعصى الناقد عن ترخيص الأديب في قرائن المعنى ، كالإعجاب والمصابقة والربط والرتبة والتضام الخ ؟ وهل للأديب أن يجانب قواعد صياغة المفردات فيقول مثلاً : « مديون » بدل « مدين » ، « «بأى» بدل «بئاه» ، و «وعدة» بدل «عدة» ؟ وإذا فعل شيئاً من ذلك فموقف الناقد من هذا الأديب ؟ إن من الصعوبة بمكان أن نسوق جواباً شاملاً لكل ما تقدم ، إما إيجاباً وإما نفيًا ؛ لأن كل معارفة لجادة الصواب من الأنواع المتقدمة تتطلب نظرة خاصة وجوباً خاصاً ، كما يتوقف حسنها وقبحها على ظروف ارتكابها ، بحيث تعد خطأ في بعض الظروف ورجعة مقبولة في بعضها الآخر ، ونعتسب خطأ من أديب وإبداعاً من أديب آخر قد يكون أكثر من الأول مهارة في التعبير وخبرة بطرق الأداء النعوى . وهكذا يكون التزام الأديب أو حرية في مجال الاستعمال النعوى أمراً نسب لا تحرى فيه إجابة واحدة في جميع الظروف والأحوال .

ندخل بعد هذا فيما نحن بصدده ، وهو عطاء الدراسات اللغوية لنقد الأدب . ومن المعلوم أن فروع الدراسات اللغوية

تتعدد تعدد الأنظمة اللغوية ، وتتدرج بتدرجها ، بحيث نرى دراسة الأصوات تمثل الخطوة الأولى في هذه الدراسات ؛ لأنها تتناول صغريات وحدات التحليل اللغوي من الأصوات والوحدات الصوتية والمقاطع الخ . ثم تليها دراسة الصرف ، وهي تتناول مباني المفردات ، ثم النحو ، وهو يتناول العلاقات في التركيب . وهناك الدلالة التي تشمل دلالة المفردات (في المعجم) ، ودراسة الدلالة الاجتماعية للتركيب بكل ما يحيط به من المقام الذي حدث فيه الاتصال اللغوي . ثم هناك أيضاً دراسة الأساليب النحوية وما يتعلق بها من اعتبارات نفسية واجتماعية . دعنا - من ثم - نعرض عطاء كل فرع من هذه العروع لنقد الأدبي .

لقد كشفت الدراسات الصوتية المعاصرة الشيء الكثير عن دور الأصوات اللغوية في مجالي صحة النص وجماله . فأما في مجال الصحة فقد اتضح من خلال هذه الدراسات صلة الصوت بالفروق القائمة بين المفردات من حيث المعنى ؛ ومن ثم أصبح الاستبدال في حرف المحدثين ، أو «المعاقبة» التي عرفها النحاة العرب ، وسيلة من وسائل الكشف عن الوحدات الصوتية التي تعين عن التفرقة بين المعاني^(١) . فالفرق بين «صاح» و«صاح» ، وبين «مال» و«مال» ، وكذلك بين «قال» و«قاده» ، أو «قال» و«قيل» فروق صوتية أدت أولاً إلى «سرفة» أن المعاني والصاد وحدتان مختلفتان ، وكذلك الميم والتون ، ومثلها اللام والدال ، وكذلك ألف المد ويلؤه . وعرفنا من هذه الدراسات كيف نفرق في الفهم بين «الصوت» و«الوحدة الصوتية»^(٢) ، وأنه إذ جاز لوحدين صوتيين في بعض المجالات أن تشتركا في مخرج واحد فإن هناك من الحلول ما يمكننا من نسبة الصوت المنطوق في هذا المخرج إلى إحدهما . فإذا كانت النون في «ينبغي» تنطق كما تنطق الميم (أي في مخرج الميم) فإننا سنعلم من موقع الصوت (وهو موقع نون المطاوعة) أنه ينتمي إلى النون لا إلى الميم . وإذا كان الصوت الشبيه به في «صبر» ينطق في مخرج الميم أيضاً فإننا سنعلم من جمع الكلمة جمع تكسير على «عنابر» أن الجمع رد الصوت إلى أصله ، أو بعبارة أخرى إلى مخرجه الذي يسببه إليه نظام اللغة . ويقال مثل ذلك أيضاً في «أنبوية» و«أنابيب» . ولكن ذلك قد يصعب في الكلمات العامة مثل «إنابة» (صاحبة من ضواحي القاهرة) ؛ إذ لا سبيل إلى التحقق مما إذا كان أصلها الميم أو النون إلا من خلال ما نعرفه من طرق تأليف حروف الكلمة الواحدة من كراهية تولي للثلاث أو المتقارنين . وما دامت الميم والباء من مخرج واحد فأغلب الظن أن اسم هذه الصاحبة بالنون . والذي نسمى إلى إيضاحه هنا أن الدراسات الصوتية تضع هذا النوع من النظر في متناول يد الناقد كما نصع بين يديه لمورا أخرى كالتى نسوقها فيما يلي

لعل أكبر اتجاه شامل يصنعه علم الأصوات اللغوية في خدمة النقد الأدبي هو ما يسميه النحاة العرب «طلب الخفة» ، ويسميه

علم اللغة الحديث Economy of effort . وهذا الاتجاه العلم الشامل ويما شمل كثيراً من الظواهر الموقعية التي تسمى اللغة من حلالها إلى تيسير النطق على المتكلم^(٣) . وقد تضطر مصور الاستعمال الميسر إلى العدول عن أصل أو كسر قاعدة بقاعدة أخرى . فمن أمثلة العدول عن الأصل بقاعدة ما نراه في الإدهام (وهما أصلاً) يخرجان من مخرج واحد فيكون تحقيق النطق بهما ثقيلاً ، فيسمى الاستعمال إلى العدول عن أصل الدال إلى إدهامها في التاء حتى يصبح الصوتان معاً كأنهما تاء مُشَدَّدة ، وذلك بحسب قاعدة إدغام المثليين والمتقارنين

ومن العدول عن الأصل بقاعدة أيضاً ظواهر الإبدال والإبدال ، والنقل والقلب ، وعدم ظهور الجذف ، والمسابة ، وعدم ظهور الحركة للنقل في الإعراب ، وكل ذلك إجراءات صوتية تحكمها قواعد تنتمي إلى المبدأ العام المسمى «طلب الخفة»^(٤) . أما العدول عن قاعدة بقاعدة أخرى فينبض في ظاهرة التخلص من التثاق الساكين طلباً للخفة . ذلك أننا لو نظرنا مثلاً إلى فعل الأمر في جملة مثل «اكتب الدرس» لوجدنا القاعدة الأصلية تحكم لفعل الأمر بالبناء على السكون ؛ ولكن في تولي الباء في آخر الفعل ، واللام الساكنة التالية لها في النطق ، نقلاً يدهو إلى طلب الخفة . ومن هنا يسمى الاستعمال إلى هذه الخفة بكسر الباء ، بحسب قاعدة تسمى قاعدة التخلص من التثاق الساكين . وهذا إجراء صوتي ، يساق في خدمة النظرة النقدية إلى النص ، ليكون من إجراءات نقد الصحة لا نقد الجمال .

ومن ظواهر طلب الخفة رصد الضوابط التي تضبط تولي الأصوات في تأليف الكلمات المفردة ؛ وهي الظاهرة التي تسمى «حسن التأليف» أو ما يسمى في الدراسات الحديثة Euphony . وقد حتى بدراسة هذه الظاهرة ابن دريد صاحب الجوهرة من القدماء ، ثم اثنان من أكابر علماء مصر هما الشيخان بهاء الدين السبكي صاحب هروس الأمراح ، وجلال الدين السيوطي صاحب الزهر ، وإن ثمنت حاية ثانيهما في النقل ولتعلق على ما قاله الأول في هروس الأمراح ، وهو شرح على المفتاح للسكاكي .

يقول السيوطي في الزهر (١١٥) : «اعلم أن الحروف إذا تقاربت فخرجها كانت أثقل حل اللسان منها إذا تباعدت ؛ لأنك إذا استعملت اللسان في حروف الخلق دون حروف النعم ودون حروف الرلافة كلفته جرساً واحداً وحركات مختلفة . ألا ترى أنك لو ألقت بين الهمزة والهاء والحاء فأمكن لو وجدت الهمزة تتحول هاء في بعض اللغات لقربها منها ، نحو قولهم في ذام والله : «هم والله» ؛ وقالوا «أراق» و«هراق» ؛ ولو وجدت الهاء في بعض الألسنة تتحول . وإذا تباعدت فخرج الحروف حسن

التأليف» . وراعلم أنه لا يكاد يجيء في الكلام ثلاثة أحرف من جنس واحد في كلمة واحدة ، لصعوبة ذلك على السمتهم»^(٩) .

وراد السبكي على ذلك ما رواه عنه السيوطي (المزهر ١١٥) من أن الكلمة إذا كانت ثلاثية فتراكيبها اثنا عشر . وقد قسم المخارج إلى ثلاث مجموعات : العليا والوسطى والدنيا ، وجاء بالاثني عشر تركيباً على النحو التالي :

فاه الكلمة	عينها	لامها	المثال
١ - المخرج الأعلى	الأوسط	الأدنى	ع د ب
٢ - الأعلى	الأدنى	الأوسط	ع د ب (لعله ع ب د)
٣ - الأعلى	الأدنى	الأعلى	ع م هـ
٤ - الأعلى	الأوسط	الأعلى	ع ل ن (لعله ع هـ د)
٥ - الأدنى	الأوسط	الأعلى	ب د ع
٦ - الأدنى	الأعلى	الأوسط	ب ع د
٧ - الأدنى	الأعلى	الأدنى	ف ع م
٨ - الأدنى	الأوسط	الأدنى	ف د م
٩ - الأوسط	الأعلى	الأدنى	د ع م
١٠ - الأوسط	الأدنى	الأعلى	د م ع
١١ - الأوسط	الأعلى	الأوسط	ن ع ل
١٢ - الأوسط	الأدنى	الأوسط	ن م ل

ثم يقول إن أحسن هذه التراكيب الأول فالعاشر والسادس وأما الخامس والتاسع فهما سيان في الاستعمال ، وإن كان لقياس يقتضي أن يكون أرجحهما التاسع ، وأقل الجميع استعمالاً السادس .

وبصرف النظر عما لاحظته على هذه الحطة في كتابي اللغة العربية معاًها ومبناها (٢٦٩) فإن هذا يعد نموذجاً للتصكير في ظاهرة «حسن التأليف»^(٩) . ولعل ذلك نفسه يمكن استعماله في دراسة المعاطلة أو تناثر الحروف cacophony التي تعد أيضاً من مباحث الدراسات اللغوية التي انتقلت إلى النقد مدخلت في نظرهم إلى نقد النصوص الأدبية نقداً لغوياً .

وهذا المبدأ الصوتي ذاته هو الذي يسود اختيار الكلمة الشعرية المفردة ، وسلاسة الكلمات المتجاورة . وقدنياً أطرى الناس شعر أبيحترى ؛ فقلوا إنه خفيف على اللسان عند إلقائه ، وعلى الأذن عند سماعه ؛ وردوا ذلك إلى حسن انتقائه للكلمات ، وحسن رصفه للتراكيب ، كما ردوه إلى جمال أنجيلته ، وحسن توليده لمعاني . وعاب القدماء على أبي تمام إسرائاه في البديع حتى جعلوا شعره كالعروس التي تنوء بحليها ، وعلى المتنبي اختيار كلمات مثل «الحرشي» ، ورأوا شعر عدي بن زيد ليثاً ، ونسبوا إلى رهير من لتفجيع مادعا إليه ما لاحظوه من سهولة المعاطلة وحسبها ، وميروا في عزل للمدريين جرساً صوتياً خاصاً ، حمل

إلى قراء هذا الشعر ما عدوه بساطة وحسداً . وإذا كان القدماء قد فطنوا إلى ما للأصوات من قيمة في الحكم على الشعر فإن ذلك كان منهم اعترافاً بدور الدراسة اللغوية في النقد ، أو لإرهاصاً بهذا الاعتراف .

والذي يقال عن السلاسة يصدق أيضاً على جرس صوتي آخر هو الخزانة . وكما كانت السلاسة صفة لشعر البيحترى ربما كانت الجزالة صفة لشعر المتنبي ؛ وهو شعر صاحب متين البنية اللغوية ، تكاد تسمع صياحه حتى في صمت صفحات الديوان ، إذ يصره الأعمى ويسمعه الأصم ، ويسهر الناس من جرائه ويحتمسون . على أن القدماء وإن سهروا واحتصموا من جراء هذه الظواهر في الأدب لم يكادوا يضعون لها المصطلحات المضبوطة وإنما علقوا فهمهم لها بطائفة من المجازات والتخييلات ، أشاروا بها إلى وجود الظواهر ولم يجسدوا مفاهيمها ؛ فقالوا : حسن الديباجة ، طلي العبارة ، متين النسيج ، قوى الأسر ، رفيق الحاشية ، له ماء وروث^(١٠) . ولكن الدراسات اللغوية الحديثة ربما أدلت بتأنيها في هذا الشأن ، فتكلمت عن ظواهر محددة ، كتقارب الأبعاد بين مقعدين وقع عليها النير ، مما يأتى بإيقاع متظم للكلام (وهو غير الوزن طبعاً) ، وكاختيار الكلمات في ضوء طول المقاطع وقصرها ، بحيث تنسجم الكلمة المختارة بحكم تركيبها المقطعي مع نوع العرص الذي سيقت من أجله ، وإن كان ذلك محدود الاستعمال في اللغة العربية ، نظراً لتقارب طول البنية المقطعية فيها ، ولأن المقطع العربي الطويل بنوعه (كالمقطع الأول من «طامة» ومثل كلمة «قل» و«بعد» ساكني الآخر) لا يبلغ طول بعض المقاطع في اللغات الأخرى .

ومن ظواهر طلب الخفة التي تستحق أن يشار إليها في الكلام من عطاء الدراسات اللغوية للنقد ظاهرة المناسبة الصوتية^(١١) ، ومن أمثلتها حركة ضمير العية ، وإشباع ضمير العائب المفرد والجوار والإنباع ، وغير ذلك مما يجده القارئ في كتابي : واللغة العربية معاًها ومبناها ؛ فلاحظ أن الماء في ضمير النية تضم إذا سبقها فتحة أو ضمة أو ساكن غير الياء نحو له وكتابه ومنه ، ولكنها تكسر إذا سبقها كسرة أو ياء ساكنة ، نحو به وعليه ، وكذلك لهم وكتائبهم ومنهم ، ولكن هم وعليهم . وكذلك ينحصر الإشباع وعدمه بحركة ضمير المفرد العائب بقاعدة ؛ فإذا جاوره سكون قصرت حركته ، وإذا لم يجاوره السكون أشبع . ويبدو ذلك في له وبه وعليه وهذا في الكلام العادي ؛ أما في الشعر فالأمر ينحصر لوزن الشعر ؛ فإذا دها الوزن إلى الإشباع أشبع الضمير أيما ما كان ما قبله أو بعده والعكس صحيح ؛ بل إن ذلك يصدق على ألف ضمير العائبة أيضاً في الشعر . ومن المناسبة الإنباع ، نحو حيص بيص ، وشذر منذر ، وعطشان نطشان ، ونحو ذلك مما لا يبرر ثانية الكلمتين فيه إلا إرادة الوصول إلى المناسبة الصوتية . وربما كان

والمشترك اللفظي ، والجناس التام ، والجناس الناقص ،
والتورية ، وأسلوب الحكم ، والاستخدام^(١١)

وهكذا يكون الجانب الصوتي للغة متبعاً ثراً لتيار النقد الأدبي
وربما كان ذلك كذلك لأن اللغة في أساسها منطوقة ، فمصاديقها
الأولية هي الأصوات ، وأن الكتابة حدث تاريخي طرأ على
الاستعمال النعوي للمنطوق فلم يكن أكثر من دليل رديء للكلام
المسموع

تتصل إداً من استعمال المادة الصوتية في النقد الأدبي إلى
ما يمكن أن يقدمه النظام النعوي للغة من عون للنقد . وهذا كما
قد سبنا بعض الأبواب التقليدية في الصرف إلى الجانب الصوتي
من اللغة ، مثل الإعلال والإبدال ، ولقل ولقلب والحدف ،
وحركة صميم الغائب وإشباعه الح ، من الذي يبقى له في
الصرف أبواب أخرى مثل أقسام الكلم ، والحمود والاشتقاق ،
والتجرد والزيادة ، وصيغ المشتقات ، وإسناد الأفعال ، وبحر
ذلك . ولكل من هذه الأبواب مواقف في الاستعمال ؛ بمعنى أن
السياق النعوي يتطلب (بالسبب لأقسام الكلم) مثلاً أن يكون
الفاعل واثبه اسمي ، وأن يسبقها فعل ؛ ويتطلب (بالسبب
للجمود والاشتقاق مثلاً) أن تكون الحال مشتقة ، والتمييز
جامداً ؛ ويتطلب (بالسبب للتجرد والزيادة) أن يكون بكل زيادة
في المعنى زيادة على الأصول الثلاثة ماسبة لها ، فليس وانتاء
للطلب ، والنون الساكنة للمطوعة ، وحروف المضارعة
للمصارعة ، وهكذا . ويتطلب (بالسبب للصيغ مثلاً) أن يكون
المفعول المطلق مصدراً من مادة الفعل ، وأن يكون المفعول لأجله
مصدراً من غير مادة الفعل ، وهلم جرا . ويتطلب (بالسبب
لإسناد الأفعال) أن يكون للفعل صورة مع كل صمير وأن يظهر
الصمير حيناً ويستتر حيناً آخر الخ^(١٢) .

كل هذه المطلب يدخل في النحوت تحت ما يسمى قرينة البنية أو
قرينة البنى الصرفي ؛ وكثيراً ما يوضع ذلك في كتب النحو على
صورة شروط للأبواب النحوية ، كأن يقال : «من شروط
الفاعل أن يسبقه فعل مبي للمعلوم ، ومن شروط نائب أن يبي
الفعل معه للمجهول» . ولكن النحو لا يقوم على قرينة البنية
فقط ، وإنما يعتمد على قرائن أخرى أيضاً ، مثل الإعراب ،
والمطابقة ، والربط ، والرتبة ، والتضام ، والأداة ، والمعنى في
الكلام المنطوق . وهذه القرائن تدل متصارعة متعاونة على المعنى
النحوي ، فلا تستغل واحدة منها أياً كانت هذه الدلالة ؛ لأن
استغلال قرينة واحدة بالدلالة عن المعنى يتحدى الانتباه
للإنسان ، ومن ثم تتعاون القرائن على بيان المعنى (أن نحمل
إحداها فتعوض إحداها الأخرى) . فمثل القرائن النحوية في
ذلك مثل الأعراف المتعددة للغة الواحدة ؛ إذ لا يكتبني
الطبيب بدرجة الحرارة ليحدد المرض ؛ وإنما يعمل على أن يضم
إلى درجة الحرارة قرائن أخرى فيكشف بالسماعة ، وقد ينظر في

من قبيل ذلك ما سجله في الحديث الشريف من قوله ﷺ أرجعن
مأزورات (بدل موزورات ، أي مذنبات) غير مأجورات. كما أن
من المدسية ما أطلق النحويون عليه اسم «إعراب الجول» ، بحر
«جعر صب خرب» بالجاء في «خرب» ، والقراءة التي نجر فيها
كلمة «حصره» في قوله تعالى : «عليهم ثياب سندس خضر» .
ومن المدسية أيضاً انسجام حركة همزة الوصل وحركة عين الفعل
في الأمر ، بحر «أضرب» و «انظر» ، وهلم جرا . وكل ذلك
يتنمى إلى نقد صحة النص أولاً

تلك كانت ظواهر طلب الخفة . ولكن ثمة ظواهر صوتية
أخرى لا معنى فيها إلى الخفة ومع ذلك يلجأ الأدب إلى تحميلها
شيئاً من رسالته الفنية . ومن هذه الظواهر ما يسميه العرب
حكاية الصوت للمعنى^(١٣) ، ويعرف منذ العصر الإغريقي باسم
onomatopoea ، كما أن منها القافية الشعرية وبعض المحسنات
اللفظية ، ومنها كذلك حسن إلقاء الشعر أو النص الأدبي بصفة
هامة . والمقصود بحكاية الصوت للمعنى أن يكون في جرس
الصوت ما يدكر بالمقصود بالكلمة . وقد صربوا المثل لذلك
بان تكرار الهمزة في إخراج نطق الراء في كلمة «خبره» ، وأنه يدكر
بخرير الماء ، وبالاحتكاك والرخاوة في نطق الحاء ، وأنه يدكر
بمجيح الأفعى ، كما أن رخاوة الماء تدكر بحفيف الشجر ؛ وكل
من الراء والحاء والماء تحمل في جرسها ما يوحي بمعنى الكلمة
التي هي فيها . ومن ذلك أيضاً ما توحى به القيم الصوتية الخفيفة
والأمامية . ومع أن هذه الظاهرة ليست مطردة في أية لغة في هذا
العالم وجدنا الرمزيين الفرنسيين يدعون إلى أن تحمل هذه العلاقة
الطبيعية بين الكلمة ومعناها محل العلاقة العرفية التي تسجلها
المعاجم ؛ ويهدا يعملون الكلمة كالجمعة الموسيقية ، توحى
بجرسها بدلاً من أن تدل بمعناها الذي تعارف عليه المجتمع . أما
فمن عد هذا الموقف المتطرف من قبل الرمزيين فإن للأدباء مواقف
من هذه الظاهرة تتنوع بها ولا تقتنها .

والقافية الشعرية من الظواهر الصوتية التي يعتمد عليها النقد
الأدبي ، ولها أصولها وقواعدها التي تجعلها من قبيل الدراسات
النغمية قبل أن تتخذ موضوعاً نقدياً . ولعل السبب الذي يحول
بينها وبين أن تكون من النقد أن النقد لا يقدر له ، وإنما يتنفع
بالدراسات دوات القواعد ، ومنها الدراسات النغمية دون
شك . وليس معنى كون القافية خاصة للقاعدة أن الشاعر ليس
حرراً في تخطيطها ، بل على العكس من ذلك ، يمكن للشاعر أن
يكون حرراً في ترتيب أنماطها ، فيجعل قصائده همودية أو
رباعيات أو موشحات أو غير ذلك . ولكنه بعد أن يصنع خطة
القصيدة عليه أن يلتزم القافية على الصورة التي اختارها ،
وبالشروط التي حددها له استعمال الشعر وتقاليد .

ومن الظواهر الصوتية التي تدخل في النقد الأدبي كل ما تنفق
فيه الأصوات وتتعدد المعاني ، فيدخل في ذلك التضاد ،

المعنى ، ويطلب إلى المرنض أن يفتح فيه ، ثم يعرض مريضه على جهاز الأشعة ويجرى بعض التحليلات الخ الخ - فكل قرينة من هذه على حدة لا تدل بالقطع على شيء معين ، ولكنها إذ انصمت إليها صاحباتها كانت الدلالة أسير للفهم حتى لتوشك أن تكون قطعية .

وإذا كان المقصود بقرينة الإعراب معروفاً فإن المقصود بالمطابقة الشركة في أحد المعاني العامة الآتية :

التكلم وفرعيه - الأفراد وفرعيه - التعريف والتكثير -
لتدكير والتأنيث - ثم في الإعراب . فإذا تحققت الشركة في بعض هذه المعاني لكلمتين دل ذلك على انتهاء إحداها للأخرى ، وهذا تعين المطابقة على الكشف عن بعض المعنى . أما المقصود بالربط بإحكام العلاقة بين أطراف التركيب ، سواء أكان هذا التركيب من متعاطفين ، أو مستثنى منه ومستثنى ، أو من شرط وجراء ، أو كان من دى جواب وجواب الخ . ويكون الربط بعمود لضمير ويأسم الإشارة وإعادة الذكر وإعادة المعنى أو بال أو بحرف الخواب أو الأدوات الداخلة على الجمل أو الحروف الداخلة على المفردات كحرف الجر وحرف العطف وهلم جرا . والمعنى يدون هذه الروابط عرضة للبس أو للبطلان . والمقصود بالرتبة أن يكون للكلمة موقع معلوم بالنسبة لصاحبيتها ، كأن تأتي سابقة لها أو لاحقة ؛ فإذا كان هذا الموقع ثابتاً سميت الرتبة محمولة ؛ وإذا كان الموقع عرضة للتغير سميت غير محمولة ؛ فالمحمولة كرتبة الموصول من صلته ، وحركة العطف من المعطوف ، وحرف الجر من المجرور ، والمضاف من المضاف إليه ؛ وغير المحمولة كرتبة المفعول من فعله ومن الفاعل ، ورتبة المشتد من الخبر ، وهكذا . والمقصود بالتضام تلازم الكلمتين واختصاص إحداها بالأخرى ، أو تنافيهما بحيث إذا وردت إحداها لم ترد معها الأخرى ، أو صلاحيتها للورود معاً ولعدمه ؛ فحروف الجر تلازم الأسماء وتتلقى مع الأفعال فلا تدخل عليها ، وأدوات الشرط تدخل على الأفعال وهكذا . وهذه العبارة الأخيرة تفسر لنا كيف تعد الأدلة قرينة على ما تدخل عليه ؛ بمعنى أنه إذا ذكرت الأدلة توقع السامع أن يجد معها ما تختص بالدخول عليه . أما النعمة فلا تكون إلا في الكلام المنطوق فقط ؛ لأن الكتابة لا تمثل تعميم الجملة . ومعنى كون النعمة قرينة أن كل معنى من معاني الأساليب المحوية له ما يناسبه من التعميم ، بحيث نستطيع بالنعمة أن نعرف ما إذا كانت جملة مثل « هذا ؟ » استنهما على يانه ، أو استنهماً للإتكاد والاحتجاج .

ولسائل أن يسأل ما للقد الأدبي وهذه القرائن المحوية ؟ وهل يمكن للمعاني الأدبية المصححة أن تخضع لكراسة الصنعة المحوية ؟ الجواب عن ذلك متعدد الجوانب . فأول ذلك ما سبقته الإشارة إليه من أن القند إما بقدر صحة وإما بقدر جمال ؛ والكلام في هذه القرائن من قبيل النوع الأول . والثاني أن هذه القرائن مناط

وضوح المعنى وأمن اللبس ، وأنه قد يطرأ على أحوال النعمة ما يحول بينها وبين الوصول إلى هذه الغاية . والثالث أن تصافر هذه القرائن قد يجعل إحداها غير ضرورية ؛ لأن المعنى واضح بغيرها من أحوالها ، وأن الفصحاء من السلف ربما ترحصوا في القرينة التي أعى غيرها عنها . والرابع أن كل قرينة من القرائن المحوية قد تهيأ لها استخدام في من نوع ما ، سواء في المصوص الأدبية القديمة أو الحديثة . فمن البنية استعمال الأدباء النقل والتضمين ، ومن حيث الإعراب استعمالوا المناسبة أو الخوار ، ومن حيث المطابقة الالتفات والتعميم والتعيب ، ومن حيث الربط ربطوا بالوصف المقترن بال ، ومن حيث الرتبة التقديم ، ومن حيث التمام الفصل والاعتراض والحذف ، ومن حيث الأداة الحذف والتضمين أيضاً . ولا شك أن التضمين والمناسبة والالتفات والتعميم والتغليب والربط بالوصف والتقديم والفصل والاعتراض والحذف كلها من الوسائل الأسلوبية الأدبية الملية على الاستعمال الفني للقرائن المحوية كما سيوضح بعد قليل .

دعنا إذا تناول هذه الجوانب الأربعة للإجابة بالإيجاز واحداً واحداً قبل أن نتخطى ذلك إلى النقاط الأخرى من المقال :

أما أن النقد ذو شقين ينصرف أحدهما إلى الصحة والثاني إلى الجمال ، فإن أول هذين الشقين هو موضوع هذا المقال . ذلك لأن صلة اللغة بالنقد الأدبي تنصب في معظمها على صحة التعبير وهذا الجانب الأعظم من اللغة هو الجانب العروى الاجتماعي غير الفردي . ثم لا يبقى من اللغة بعد ذلك ما يتجه إلى الاعتبارات الجمالية إلا جانب الاختيار الفردي لمفردة دون أختها ، والأسلوب دون أسلوب . وكلا الأسلوبين يتمتع بالصحة اللغوية ؛ فقد يختار الأديب للدهاء تركيباً نحو « برك الله فيك » ، أو « سألت الله لك البركة » ، أو « إنشائيأ نحو « اللهم برك في فلان » ، أو « فليارك الله في فلان » . وقد يختار للإتكاد صورة الاستهزام نحو « ما هذا ؟ » ، أو صورة التمني نحو « ليتك تكف عن هذا الإزعاج ! » أو صورة التركيب الخبري ، نحو « وددت أن أستريح من هذا الإزعاج » . وكل ذلك صحيح من الناحية المحوية ، ولكن الاختيار الفردي بين تركيب وتركيب هو في الواقع مبنى على أسس فنية ، شخصية فردية ، لا حرفية ولا اجتماعية .

نتصل بعد ذلك إلى الجانب الثاني من الجوانب الأربعة المتقدمة ، وهو أن القرائن المحوية مناط وضوح المعنى وأمن اللبس . وأن طرق التركيب أقل من عند العلاقات المحوية ؛ ومن ثم يصبح من الضروري لطريقة التركيب الواحدة أن تصلح للتعبير عن أكثر من علاقة . ومن هنا تصح الفرصة سانحة للبس أن يتسرب إلى المعنى . واللبس هو تعدد احتمالات المعنى دون قرينة تعين أحد الاحتمالات أو ترجحه . وليس أخطر على

الأدب من هذا الجنس إلا أن تقصد التعمية قصداً ، فيكون للجنس مطلباً أدبياً . وإذا قلنا التحوى إن في الجملة إعرابين فهذا كقوله إن في الجملة ليسا يحول دون وضوح المعنى . وفيما يلي أمثلة للتركييب للعرضة للجنس :

١ - صلاحية المصدر للإضافة إلى فاعله أو إلى مفعوله : فإذا قلت لرجل : «أنت أولى بالإنصاف» فلا يدري إن كان أولى بأن ينصف غيره أو بأن ينصفه غيره . ومن هنا كان المثل الذي يقول : «عرب الحبيب كأكل الزبيب» ملبساً ؛ وكان من المزاح أن تقول لصديق دعوته إلى طعام الحاضر : «لا تؤاخذنا لهذا الطعام المتواضع فأت نستحق الدبح» .

٢ - صلاحية التركيب الخبرى للدعاء ، كما سبق منذ قليل .

٣ - صلاحية حرف الجر للتعليق بعدة عناصر في الجملة الواحدة ، نحو :

(أ) اشتريت مزرعة لزيد : الجار والمجرور يصلح للتعليق بالفعل أو بمحذوف صفة لمزرعة .

(ب) استشهد المجاهد في سبيل وطنه : الجار والمجرور يصلح للتعليق بالفعل أو باسم الماعل .

٤ - صلاحية أكثر من عنصر في الجملة أن يكون صاحب الخبر ، نحو : تركته مقتنعاً برأيه .

٥ - صلاحية المعطوف بعد التركيب الإضافي للمطوف على مضاف أو المضاف إليه ، نحو : ذهبت إلى أبنته زيد وعمرو .

٦ - صلاحية الظرف المتصرف أن يكون غير ظرف ، كان يكون مفعولاً به ، كما في التركيب التالي :

أحببت يوم الجمعة

٧ - صلاحية النعت بعد التركيب الإضافي لكل من المتضامين ، نحو :

دار الكتب المصرية (هل المصرية هي الدار أو الكتب ؟)

٨ - صلاحية الضمير أن يعود على أكثر من عنصر في الجملة ، نحو

(أ) رجاء التلميذ الأستاذ أن يقرأ الدرس .

(ب) أخبر محمد صديقه أن أباه قادم .

٩ - تعدد المعنى الوظيفي للأداة والصفة ، نحو «ما أسعدك بسماع هذا الخبر» ؛ إذ يصلح فلك لسلاستهم والتعجب .

١٠ - احتمالات حرف الجر المحذوف ، نحو «رغب زيد أن يعنى» ، فلا يدري إن كان رغب «في» أو «عن» أن يعنى

١١ - احتمالات معنى الكلمة المفردة ، كما في «رأيت الروح

من البلد» ، فلا يدري ما إذا كان معنى «رأيت» بصرياً أو ظنياً أو حليماً .

١٢ - تشابه الاستشاف ومقول القول ، نحو : «لا تصدق قوله إنه لا يستطيع لك شيئاً» .

١٣ - تشابه التابع والخبر ، نحو : «هذا الأمر المرجو» ؛ فالمعنى يحتمل «هذا هو الأمر المرجو» ، كما يحتمل «هذا الأمر هو المرجو» ، ويحتمل أيضاً أن كل ذلك المذكور مبتدأ بحاجة إلى خبر

١٤ - صلاحية الكلمة لعلاقتين نحويتين في الجملة ، نحو : «إن ريداً نفسه أصاب» ؛ فهل بعد لنفس توكيداً لريد أو مفعولاً مقدماً لأصاب ؟

١٥ - احتمالات معنى الصيغة ، نحو : «إما أردت القيام لا القعود» ؛ فهل القيام والقعود مصدران أو هما جمع قائم وقاعد ؟ وكذلك : «رأيت جمعهم قليلاً» ؛ فهل المعنى قليلين أو مرات قليلة ؟

لا يمكن للنقد الأدبي أن يتجاهل ظاهرة خطيرة كظاهرة «خوف اللبس» هذه ولا يمكن الكشف عن هذه الظاهرة ولا الاحتراس منها إلا بواسطة اللغة وما ترصده من القرائن للعمل على وضوح المعنى . وهذه القرائن المقالية هي عطاء اللغة للنقد ، كما أن القرائن الخالية عطاء التراث الثقافي والاجتماعي له . ولقد يتفاضل الأدباء في الوعي بمواطن اللبس ومن ثم لحجب الوقوع فيه فيكون ذلك أحد مداخل النقد إلى مباشرة اختصاصه . ولقد يوجد اللبس لدى المبرزين من كبار الأدباء ، لا يسلم منه واحد منهم وإن بالغ في التوفى . غير أن القرآن وهو أسمى نص عربي يرصد من القرائن الحالية التي تتمثل في أسباب النزول ومن القرائن المقالية التي تتمثل في تراكييب لنص ، وفي الآيات التي تفسر آيات أخرى ، ما يحول بين اللبس ومواقفه الكريم . وفي دراسة هذه الظاهرة في القرآن^(١٢) وجدت عشرات الأمثلة لتراكييب من قبيل ما قدمنا منذ قليل ؛ وقد رصد القرآن لها من القرائن ما أزال منها اللبس . ولولا حروف الإطالة لأوردت الكثير من هذه الأمثلة ، ولكن لا بأس بإيراد مثالين أو ثلاثة منها :

١ - تعدد احتمالات معنى الكلمة :

(أ) بدا = ظهر ، لو سكن البادية :

قال تعالى : «وما نراك اتبعك إلا الذين هم أرواؤنا بادي الرأي» - (بمعنى ظهر) .

وقال تعالى : «وإن يأت الأحزاب يودوا لو أنهم بدون في الأعراب» - (سكن البادية)

(ب) رأى = بصيرة ، ظنية ، حسية .

قال تعالى : «فما تراءت الملتان فكأنهما على عقيه وقال إني برىء منكم إني أرى ما لاترون إني أخاف الله» - (ظنية) .

إذا كان الأمر كذلك فما موقف النقد الأدبي من نحو قول امرئ القيس :

كأن شبيراً في عرائين وبله
كبير أناس في بسجاد مزمل
يجر صفة المرفوع . وقول المرزوق :

وعضّ زمان يمين مروان لم يدع
من المال إلا مسحتاً أو مجلف
برفع ما عطف على المنصوب .

وقول الكميث :

طربت وما شوقاً إلى البيض أطرب
ولا لعباً منى وقد الشيب يدعب ؟
مع حذف الاستفهام من : أو نحو الشيب يلعب ؟ وكذلك حذفها من قول عمر بن أبي ربيعة :

أبرزوها مثل الهمة تهادي
بين خم كواعب أنراب
ثم فسألوا : نجبها ؟ فتب يهرا
عدد النجم والحصى والشراب

بل ماذا يقول في مالا حصر له من الأمثلة على هذه الرخصة التحوية التي ذهب النحاة في تأويلها كل مذهب ، ونسبوا بعضها إلى الفظة أو الندرة أو الشذوذ ، أو أنها لغة قوم بأعينهم .

بقى الجانب الرابع من جوانب الصلة بين قرائن النحو والنقد الأدبي ، وهو جانب الاستعمال الفني لهذه القرائن . ويمكن لبيان هذا الجانب أن نشير إلى المقصود بالاستعمال الفني المذكور . إن النحاة العرب يستعملون مصطلح «الأصل» ويقصدون به أحد معنيين : أصل الوضع ، وأصل القياس . ولا شك في أن الفرق بين هذين الأصلين مهم جداً ، لأن أصل الوضع مجرد تجرييد ذهني فلا ينطق ، ولكن أصل القياس مستعمل منطوق . وإذا كان أصل الوضع يهم الباحث صاحب المنهج فإن أصل القياس يهم المعلم والمتكلم ، بل يهم الطفل الذي يقيس كلامه عن غلط ما يسمعه عن حوله . وأصل الوضع قد يستصحب فيطابقه المعصر المستعمل ، كما في «عرب» ، وقد يعدل عنه بقاعدة فرعية ، كما في الإدغام والإعلال والإبدال الخ . أما أصل القياس فهو المستصحب والمعدول كلاهما عند اتحادهما فمادح يقاس عليها ، فمنه يقاس على «اضرب» (فعل أمر) كما يقاس على : «ق» (فعل أمر وقى) ، ونجعل كلا منهما أصلاً مقيساً عليه . فما علاقة ذلك بالاستعمال الفني لقرائن النحوية ؟

إن الذي يقاس على أصل القياس مطبقاً له منسججاً على مسوالة هو ماثوثة أن نطلق عليه : «الاستعمال الأصلي» ، لأنه ملتزم بأصل القياس ولكن هناك استعمالاً معدولاً به عن هذا

وقال تعالى : وقد كان لكم آية في فتنتين التفتانفة تقاتل في سبيل الله وأخرى كافرة يرونهم مثليهم رأي العين» (بصرية) .

وقال تعالى : «إن أرى سبع بقرات سمان يأكلهن سبع عجاف يأبى الملا أفتون في رؤى» - (حلمية) .

٢ - الاستفهام أم التعجب ؟

قال تعالى : «وما أصعجك عن قومك يا موسى قال هم أولاء على أترى وصحبت إليك رب لترضى» - الجواب قريبة إرادة لاستفهام

٣ - تعدد احتمالات العطف :

قال تعالى : «شهد الله أنه لا إله إلا هو والملائكة وأولو العلم قائماً بالقسط» لا إله إلا هو العزيز الحكيم» لا يجمع مانع نحوي من عطف الملائكة وأولو العلم على لفظ الجلالة فيكونوا شهدوا معه أو على ضميره وهو فيكونوا آلهة معه (تعالى الله عن ذلك) والقرينة على المعنى الأول أمران :

الأول : الحال المفردة «قائماً بالقسط» .

الثاني : قوله بعد ذلك مباشرة : «ولا إله إلا هو» .

هذا هو القرآن ، وهذا هو إعجاز الله ، وأين أدباء البعث من هذا الإعجاز الإلهي ؟

وأما الجانب الثالث من جوانب صلة قرائن النحو بالنقد الأدبي فهو أن تضامر القرائن على بيان المعنى الواحد ربما جعل إحداها زائدة غير ضرورية ، ومن ثم تصبح عرضة للترويض (٣١) . وبيان ذلك أننا إذا أردنا أن نحدد القرائن التي تجعل الفاعل فاعلاً في نحو «جاء الربيع» لوجدناها كما يلي :

- ١ - أن الربيع اسم ، ولو لم يكن اسماً ما كان فاعلاً ، وهذه قرينة البنية
- ٢ - أنه مرفوع ، وهذه قرينة الإعراب .
- ٣ - أنه تقدمه فعل ، وهذه قرينة الرتبة .
- ٤ - أن الفعل المتقدم مبنى للمعلوم ، وهذه قرينة البنية مرة أخرى .
- ٥ - أن الربيع فعل المجيء أو قسام به المجيء ، أي تحقق بواسطته ، وذلك هو الإستناد . هذه خمس قرائن صرف لفاعله بواسطتها . وقد يحدث أحياناً أن يعرف الفاعل بدون إحداها ، كما لو قلنا «أكل العلام الصحابة» ، أو «حرق الثوب المسمار» لما عجز السامع حتى مع نصب العلام والمسمار أن يفهم الأكل من المأكول ، والحرق من المحروق . ومن هنا روى الرواة عن العرب الأولين أنهم رفعوا الثوب ونصبوا المسمار في التركيب السابق

لقس نحى أن نسميه : «الاستعمال العدولى» . وهذا هو الاستعمال الذى المقصود من حيث هو تصرف لى بمخالف لقىس الحوى . ومعنى ذلك أن الاستعمال الأصولى التزام ، والاستعمال العدولى حرية . ويمكن لهذه الحرية أن تكون فى نطاق كل قرينة على حدة ؛ على نحو ما يل :

١ - قرينة البنية : يعدل بالبنية إلى الاستعمال الفنى بواسطة تضمينها معنى بنية أخرى ، كتضمين الجملد معنى المشتق ، واعتدلى معنى اللازم ، وعكسه ، وكتابة حروف الجر بعضها عن بعض ، ونقل الأسماء المتصرفة إلى الظرفية ، وهلم جرا . وفى كل ذلك عدول بالبنية الصرفية عن أصلها تبعاً لمطالب العبارة لا لمطالب القاعدة .

٢ - الإعراب : وكذلك يكون العدول عن أصل الإعراب لسبب فنى ، كالتناسب الصوتية التى يسمونها إعراب الجوار ، وكمناسبة القافية أو الوزن ، وكصرف خبر المنصرف ، وعكسه ؛ ولا دخل لمطالب النحوى هذا العدول ، وإنما المقصود بذلك هو الوصول إلى شكل فنى مقبول ولو على حساب القاعدة .

٣ - المطابقة : وللمطابقة محاورها الآتية :

(أ) المحور الشخصى (التكلم والخطاب والعمية) ؛

(ب) المحور العددي (الأفراد والتثنية والجمع) .

(ج) المحور التمييزي (التعريف والتكبير) .

(د) المحور النوعي (التذكير والتأنيث) .

(هـ) وقد تلزم المطابقة فى الإعراب فى بعض الأبواب .

ولسؤال الوارد هنا يدور حول كيفية الاستعمال العدولى (لغى) لهذه المحاور . والجواب أن العدول الفنى عن المحور الشخصى يكون بما يسمى الالتفات ؛ وهو ظاهرة ذات شوع فى تفاليد الأدب العربى وفى أسلوب النص القرآنى كذلك . وهذه الظاهرة (الالتفات) أوسع من مجرد تعبير الخطاب إلى غيبة أو نحو ذلك ؛ إذ يمكن للالتفات أن يكون اجتماعياً لا يشمل فى تغيير الشخص من مخاطب إلى مخاطب مثلاً ، بل إنه ليقى ضمير الخطاب على حاله وتتغير ذات المخاطب . ومثال ذلك ما يل :

يخاطب الله تعالى بنى إسرائيل فيطلب منهم أن يذكروا أموراً بعينها فيكون الضمير لجمع المخاطب ، ثم يظل الضمير للمخاطب كما هو ولكن الخطاب يلتفت للمسلمين . فالالتفات اجتماعى فقط ، وسياق الآيات كما يل :

«يا بنى إسرائيل اذكروا .

١ - نعمتى التى أنعمت عليكم .

٢ - وأنى فضلتكم على العالمين .

٣ - وإذا نجياكم من آل فرعون .

٤ - وإذا فرقتكم البحر

٥ - وإذا أهدانا موسى

٦ - وإذا آتينا موسى الكتاب والفرقان .

٧ - وإذا قال موسى لقومه يا قوم إنكم ظلمتم أنفسكم .

٨ - وإذا قلت يا موسى لن تؤمن بك .

٩ - وإذا قلنا ادخلوا هذه القرية .

١٠ - وإذا استقى موسى .

١١ - وإذا قلت يا موسى لن تصبر على طعام واحد .

١٢ - وإذا أخذنا ميثاقكم ورفعنا فوقكم الطور .

١٣ - وإذا قال موسى لقومه إن الله يأمركم أن تذبحوا بقرة

ثم يلتفت النص إلى جماعة مخاطبين آخرين هم المسلمون فيقول :

«واتطمعون أن يؤموا لكم وقد كان فريق منهم يسمعون كلام الله ثم يحرفونه من بعد ما عقلوه وهم يعلمون» .

فلا تغير فى صورة الضمير ولكن الالتفات اجتماعى فقط .

أما الالتفات بتغيير صورة الضمير فـ .

«ألم يروا كم أهلكنا من قبلهم من قرن مكناهم فى الأرض ما لم نمكن لكم» .

لاحظ الفرق بين «يروا» و «لكم» (انتقال من الغيبة إلى الخطاب والكلام فى الحالىين إلى كمار مكنة) ؛ وكذلك «حقى إذا كنتم فى الملك وجرين بهم» .

والعدول عن المحور الثانى يتم بالالتفات أيضاً ، نحو «فإن لم تفعلوا ولن تفعلوا فاتقوا النار التى وقودها الناس والحجارة أعدت للكافرين» . ويشر الذين آمنوا وعملوا الصالحات أن لهم جنات ويكون كذلك بالكلام عن المفرد بضمير الجمع للمعظم ؛ سواء فى حالة التكلم أو الخطاب .

أما التعريف والتكبير ، وهو المحور الثالث ، فالعدول به إنما يكون بإعطاء التكبير وظيفة الدلالة على التعميم ؛ وهو وسيلة من رسائل التأثير الأدبى . ويمكنك أن تقرأ الآيات الآتية وتتدبر القيمة العظيمة للتكبير :

١ - «ولا تتخذوا أيمانكم دخلاً بينكم فتنزل قدم بعد ثبوتها» .

٢ - «وتمبها أفذواصية»

٣ - «وذكر به أن نسل نفس بما كسبت» .

٤ - «علمت نفس ما أحصرت» .

٥ - «أن تقول نفس يا حسرتاً على ما فرطت فى جنب الله» .

٦ - «ولتظرن نفس ما قدمت لغيره» .

٧ - «أم على قلوب أصداء» .

٨ - «من قبل أن نطمس وجوهاً وشردها على أديارها» .

والعدول فى حالة التذكير والتأنيث يكون بالالتفات أيضاً ، نحو «ومن يقست منك لله ورسوله وتعمل صالحاً» . وبما يسموه

٦ - التضمين :

وأما الاستعمال العدولي لفريق التضمين فيتمثل في أمور منها :

الحذف - الفصل - الاعتراض - الإحالة - المفاصلة . ولقد ذكرنا منذ قليل أن المقصود بالتضمين إما أن يكون تلازم العنصرين اللغويين أو تنافيهما أو تواردهما . فإذا عرفنا ذلك فإن الحذف إما أن يكون لأحد المتلازمين ، كحذف أحد ركني الجملة ، إذ لا يستغنى أحدهما عن الآخر ، أو كحذف ما يتطلبه التركيب ، كحذف الرابط أو حذف المفعول أو الصفة أو الموصوف الخ . والفصل إنما يكون أيضاً بين المتلازمين أو ما يتطلب التركيب وصله من العناصر اللغوية . فالأول كالفصل بين «إن» واسمها يخبرها الظرف أو الحار والمجرور ، نحو «إن في السريده» رجالاً» . والثاني كحذف حرف العطف بين الجملتين نحو : «ربنا - هؤلاء الذين أقومنا - أموتناهم كما غوتنا - تبارك إليك - ما كانوا إيماناً يعبدون» . وكذلك : «سبحانك - ما يكون لي أن أقول ما ليس لي بحق - إن كنت قلته فقد علمته - تعلم ما في نفسي ولا أعلم ما في نفسك - إنك أنت علام الغيوب - ما قلت لهم إلا ما أمرتني به» . فهذا نوعان من الفصل ، لكل منهما قيمته الأدبية . وإذا كان الفصل يتم بواسطة العنصر المفرد بين المتلازمين ، أو حذف ما يربط الجملتين ، فإن الاعتراض يتم بواسطة الجملة لا بالمفرد . وقد يكون المفرد الفاصلاً - أو لا يكون - عنصراً من عناصر الجملة تعبرت رتبته ولكن بجملة الاعتراض أجنبية تماماً عن محيطها في جميع الحالات . أما الإحالة فتفرع عن التنافي النحوي أو المعجمي . فمن الإحالة النحوية تحول حرف الجر على الفعل ، أو حرف المحزم على الاسم ، أو وقوع هل في موقع الفعل ، فلا يقال مثلاً : «هل زيد عمراً» ، أو وقوع اللزوم موقع المتعدي ، فلا يقال «جلس زيد عمراً» . ومن الإحالة النحوية تشويش رتبة عناصر الجملة ، كأن تقول في «جلس زيد على الكرسي» مثلاً «زيد على كرسي» . أما الإحالة المعجمية فإن يصح بناء الجملة ويفسد معناها ، نحو «جلس الكرسي على زيد» ؛ فالسببية النحوية للجملة سليمة حتى يمكن إعرابها ، وأما معناها ففساد وفيه إحالة من حيث لا يستند الجلوس إلى الكرسي ولا يستند إلى زيد . والمفارقة بين هذا وبين الرخصة النحوية كما في «حرق الثوب المسار» واضح دون شك ؛ فليس معنى هنا أن نقول إنه من الواضح عقلاً من الذي جلس على ماذا ؛ فهي الجملة رخصة نحوية ، وإنما يأتي عندهم غناء ذلك من جهتين : الأولى أن الرخصة من حق المصنف أما ارتكابها إلا أن يسمى «الخطأ» . والثاني أن العلاقة في هذه الجملة أكثر تعقيداً منها في الجملة الأخرى ؛ فليس الأمر علاقة الفعل بالفاعل والمفعول ، وإنما أضيف إلى ذلك عنصر جديد هو علاقة حرف الجر ، وهي لا يمكن تجاهلها . أضف إلى ذلك أن الأمر ليس إهداراً لفريق نحوية كفريق الرتبة مثلاً ، وإنما فيها معالجة للرتبة (بالسببية لحرف الجر) وللتضمين (بالسببية له أيضاً) وللإعراب (بالسببية للكرسي

التعليق ، نحو «إلا المتصممين من الرجال والنساء والولدان لا يستطيعون حيلة ولا يهتدون سبيلاً» . وكذلك «فلما أثقلت دعوا الله رجلاً» .

٤ - الربط :

أما الاستعمال العدولي في الربط فتمتعه عود الضمير على غير مرجع ، وهو أيضاً من وسائل التعميم ؛ كأن تبدأ الكلام بقولك «قلوه» أو «رحموا» وليس القائلون معروفين ولا المراجعون مذكورين من قبل . ويكثر ذلك حين يكون المرجع معلوماً بالضرورة ، نحو «حق إذا بلغت الخلقوم» ، وقوله تعالى : «ما ترك على ظهرها من دابة» . ومن الاستعمال العدولي للربط ، الربط بالموصول وذلك كثير جداً في القرآن الكريم ، نحو : «ونزلنا عليك كتاباً في قرطاس ملمسه بأيديهم لقال الذين كفروا إن هذا إلا سحر مبين» . أي «الكتاب» . وكذلك : «رجاء يعبرون من الأعراب ليؤذن لهم وقعد الذين كذبوا الله ورسوله» . أي «وقعدوا» . وكذلك : «قال إن فيها لوطاً قالوا نحن أعلم بما فيها» ؛ أي «أعلم به» . ومنه الربط بالصفة مع الـ الموصولة نحو : «قد نعلم أنه ليحريك الذي يقولون وإناهم لا يكذبونك ولكن الظالمين بآيات الله يجحدون» . ومنه الربط بما تأريه الموصول نحو : «وإن نقصوا إليهم من بعد عهدهم وطعنوا في دينكم فقاتلوا أئمة الكفر» ، أي الذين يأتيهم الكفار أي قاتلوهم . وكذلك : «الذين آمنوا يقاتلون في سبيل الله والذين كفروا يقاتلون في سبيل الشياطين فقاتلوا أولياءه لشيطان» . أي قاتلوا الموالين للشيطان ، أي قاتلوهم .

٥ - الرتبة :

نتقل بعد هذا الاستعمال العدولي لفريق الرتبة . وقد علمنا أن الرتبة إما محفوظة أو غير محفوظة . أما المحفوظة فلا يمكن تشويشها بل يمد هذا التشويش من المخالفات الأدبية به النحوية ؛ وإلا فماذا ترى في بيت شعر يقول :

ألا يأنس جملة في ذات عرق
عليك ورحمة الله السلام

إذ يتقدم المعطوف على المعطوف عليه . ولقد حافظ الأدباء من جهة واللاعبون والناظرون في الأساليب على البعد عن الكلام في الرتب المحفوظة ، وجعلوا دراساتهم جميعاً تنحى إلى الرتبة غير المحفوظة . وفي هذا الإطار كان كلامهم عن الاستعمال العدولي في صورة دراساتهم لظاهرة التقديم والتأخير وأثرها في المعاني الأدبية ، فربطوا هذه الظاهرة بالحالة النفسية للمتكلم حيناً ، ولسماع حياً آخر ، ولموقف الذي فيه الاتصال حيناً ثالثاً . وهذه الظاهرة شائعة في غير العربية من اللغات ، وتسمى في الدراسات الحديثة Foregrounding .

وزيد) . ولا يمكن الترخيص في ثلاث قرائن مرة واحدة . ذلك ما يتصل بالإحالة . أما المقارنة فإنها فرع على التوارد ، وهو المفهوم الثالث من مفاهيم التضام . ويأتى الكلام فيها من جهة الكلام في المسألة المعجمية بين كلمة وأخرى دون كلمة ثالثة . فليس من المسببة للمعجمية أن يقال «صرخ اللون» لأن الصراخ يستند في الحقيقة إلى كائن حتى ذى حجرة تصدر منها الأصوات بدرجات تتراوح بين الصراخ والخمس ، ولكننا مع ذلك يمكن أن نقول «هذا لون صارخ» ، بواسطة تعبير نوع العلاقة بين «اللون» و«صارخ» من علاقة عربية معجمية إلى علاقة فنية . وسيكون للكلام في هذه النقطة بقية بعد قليل

ومجمل القول في ذلك أن مصيب النقد الأدبي من النحو أمران :

- (أ) نقد صحة النص على مستوى الاستعمال الأصولي .
 - (ب) نقد أسلوب النص على مستوى الاستعمال العبدولي .
- وبهذا ينتهى الكلام في علاقة النحر بالنقد الأدبي

أما علاقة الكلمة بالنقد الأدبي فتتعدى نقد الصحة لتتناول نقد الجمال . لقد كنا حتى الآن ننظر فيها يتصل بالعناصر الطبيعية بما دون الكلمة ، كالصوت والمقطع والقافية إلخ وكل واحد من هذه العناصر لا يصلح للإفراد ولا يدل على معنى مفرد ولذلك بعد ظاهرة في غيره . أما الكلمة فهي صالحة للإفراد ، وتدل على معنى مفرد ، ومن ثم يكون لها وجود مستقل . وكان لابد لهذا لوجود المستقل أن يؤهلها لعلاج خاص خارج إطار التحوفتأ لعلاجها بمجالان من مجالات النظر اللغوي في التراث العربى ، أحدهما للمعجم لدراسة معناها الأصل العرفى ، والثانى للبيان للنظر في معناها المجازى الفنى . وكان لكل من هذين المجالين حظوه للنقد الأدبي . ومع أننا خصصنا بالذكر نوعين من المعاني هما الأصل والمجازى نجد أن الأولى بالنظر ليس هو نوع المعنى بل نوع العلاقة بين الكلمة ومعناها ، لأن النظر في أنواع العلاقة ربما كشف لنا عن أمور لا يتاح لنا أن نتبينها من خلال تقسيم موروث للمعنى إلى أصل ومجازى . والعلاقة بين الكلمة ومعناها يمكن أن تكون واحدة من العلاقات الآتية :

- (أ) العرفية .
- (ب) الطبيعية .
- (ج) الذهبية .
- (د) الفنية

العلاقة العرفية بين الكلمة ومعناها علاقة اجتماعية ، بمعنى أن المجتمع هو الذى عقدها ، وهو الذى يجرسها ويحول دون عتث الأفراد بها ، فليس لأحد أن يسمى الكرسي كتاباً ثم يعلت من العقوبات الاجتماعية التى لوها عدم فهم ما يقول ، وربما لا يكون آخرها اتهامه بالشذوذ عن المجتمع ، وأنه شخص غير سوى لا تحسن مخالطته ولا التعامل معه . وهذه العلاقة العرفية

هى علاقة الكلمة بمعناها الأصل ، وهى تسمح لكلمة حال إفرادها فقط أن يتعدد معانها ، ويكون عرضة للاحتمال . ومن هنا يرصد المعجم للكلمة المفردة عدداً من المعاني لا يزعم أن واحداً منها أولى بها من بقيتها ، إلا أن توضع الكلمة في سياق جملة فيتعين لها واحد من هذه المعاني . ومن هنا كانت قيمة الشواهد في المعجم ؛ إذ تسوق للكلمة في بيئاتها الاستعمالية الحقيقية ، فيتعين لها في كل جملة معنى من معانيها المتعددة والنقد الأدبي شديد الحساسية إلى طريقة اختيار أحد معاني الكلمة دون غيره من معانيها واختيار الكلمة ذاتها دون غيرها لمعنى يتطلبها

ولقد سبقت الإشارة إلى العلاقة الطبيعية بين الكلمة ومعناها ، وقلنا إن هذه العلاقة ملحوظة في الطائفة التى كان الإغريق يسمونها «onomatopoea» ، والتى يسميها اللغويون العرب حكاية الصوت للمعنى ، وصرب أمثلة لها لكلمات مثل : حرير - صبيح - حبيب - قط - قطع - قد - قص - خضم - قضم الخ . أما النقد الأدبي فإنه ينظر من خلال هذه العلاقة إلى الكلمات الشعرية التى فيها حسن ائتلاف الحروف ، واحتمال الإيحاء بالمعنى ، وعدم التماثر اللفظي بين وبين بيتها من الكلام . هذا وللعلاقة الطبيعية بين الكلمة ومعناها إمكانات عظيمة في مجال الإيحاءات الشعرية ، إذ يمكن للكلمة أن تعد مؤثراً سمعياً كالغمة الموسيقية . وقد ذهب البعض في هذا الاتجاه إلى حد إهمال النظر إلى العلاقة العرفية من أجل حسن الانتفاع بالعلاقة الطبيعية . وتختلف اتجاهات المدارس النقدية في هذا المجال .

ونحننا العلاقة الذهبية بين الكلمة ومعناها عدة اتجاهات ذات خطر في النقد الأدبي ؛ منها لازم المعنى أو المعنى الدرومى والمعنى الاستدعائى بفروعه المختلفة ، وحتى ما يسمونه «التلميح والإيهام والمعنى العكسى أو مفهوم المحالمة كما يسميه الأصوليون . فالمعنى البعيد الذى نجده في الكتابة أو في التورية معنى لزومى يأتى بانتقالات ذهبية قد تعدد كثيراً ، كالذى لاحظته البيانيون في «ملان كثير الرماد» ، أى «كريم» ؛ إذ قالوا : يلزم من كثرة الرماد كثرة الإحراق ، ويلزم من ذلك كثرة الطبع ، ويلزم منها كثرة الأكليان ، ويلزم منها كثرة لصيما ، ويلزم منها الكرم . فهذه الانتقالات الذهبية لزم بعضها من بعض بواسطة العلاقة الذهبية بين الكلمة ومعناها . ومن هذه العلاقات الذهبية مفهوم المحالمة الذى يترتب على الحملة الشرطية مثلاً ، نحو : «من تأنى نال ما تمنى» ؛ فذلك يعطياً بمفهوم المحالمة معنى لم يحدث التعبير عنه صراحة وهو «ومن لم يتأن لم يصل ما يتمنى» . ويجد النقد الأدبي في هذا النوع من العلاقة لذهبية عمالاً حصصاً للمقاصلة بين نص ونص أو بين أديب وأديب وحين قال المتنبي «أقومه البص أم أناؤه النصيب» كان يقول بالعلاقة الذهبية - «لاقومه ببص ولا استؤه صيب» . ومن

العلاقات الدهية بين الكلمة ومعناها علاقات المجاز المرسل ، وهي العائية (السبب والمسبب) والكمية (الكل والبعض) والرمز (ما كان وما يكون) والمكان (الحال والمحل) ، وهي معروفة فلا داعي لإطالة القول فيها .

أما العلاقة العية بين الكلمة ومدلولها فأشهر ما يندرج تحتها علاقة التشابه ، والتضاد . فأما التشابه فهي المحور الذي يدور حوله المجاز اللغوي وأساليب التشبيه في الأدب العربي . والمعروف أن المجاز اللغوي مصطلح يشمل أنواع الاستعارات ، وهو عندنا تشبيه حذف أحد طرفيه . ولما كانت القاعدة العامة في استعمال العربي تنص على أنه «لا حذف إلا بدليل» ، أصبح من الضروري لفهم هذا الحذف أن تقوم قرينة عليه ، أي دليل يدل على عدم إرادة المعنى الأصل . أو بعبارة أخرى يدل على أطراح العلاقة العرفية للكلمة وإحلال علاقة فنية (هي التشبيه) محلها . وهذا قلنا فلا بد من وقت الوقت بالعبث فإن العلاقة التي بين «يقتل» و «الوقت» علاقة فنية فقط ، والذي يمنعها أن تكون علاقة عرفية أن الوقت ليس كائناً حياً فيصح له القتل ، أو بعبارة أخرى أن هناك مفارقة معجمية بين الكلمتين من نوع مبادي «تشابه الحيل» . ومعنى أن تكون العلاقة بين الكلمتين فنية غير عرفية أن إحداهما (وهي في مثالنا هذا «يقتل») قد حلت محل الكلمة اللاتمة من الساحة العرفية لأن تقع هذا الموقع وهي كلمة «يمضي» . ولا شك أن النقد الأدبي يوجب بهذا الاستبدال ، لما تحمله كلمة «يقتل» من دلالات تخلو منها كلمة «يمضي» سواءاً التضاد (وهو الوجه الآخر من وجوه العلاقة الفنية) فإننا نلاحظ في محسنات المظنية ، كالمقابلة والطباق . وهما على الرغم من سببتهما إلى مجرد تحسين النص الأدبي يحملان من الدلالة ما لا سبيل إلى الغفص من شأنه .

عند هذه النقطة ندخل في بيان اهتمامات النقد الأدبي على مستوى الجملة . لقد شهد التراث العربي محاولة جادة دلت أوصح دلالة على أن الجملة ليست مجال اهتمام الحو فقط وإنما هي ذات قيمة (حتى عند تحليلها نحويًا) في مجال الكشف عن الفروق الدلالية ولومضات الجمالية ، وهما من مطالب النقد الأدبي . وأقصد بهذه المحاولة كتاب دلائل الإعجاز للعلامة عبد القاهر الجرجاني ، الذي لم يكده يمل في كتابه هذا من ترديد أن التركيب النحوي يحمل جرثومة المعنى الجميل ، وأن التصرف في القرائن لفظية كانت أم معنوية يشحط في وظيفته مجال الوضوح إلى مجلد الجمال ، فتراها بلغت نظر القاريء إلى القيمة الجمالية لطواهر لفظية ، كالتعريف أو التكبير ، أو التقديم أو التأخير ، أو لفصل أو وصل ، أو الالتفات أو الاعتراض ، أو غير ذلك من نصريف القرائن اللفظية في الكلام ، وهو ما سبق أن سميناه الاستعمال العدولي

حي أن القرائن في الكلام ليست من نوع واحد ، فهناك :

١ - القرائن اللفظية التي سبق الكلام عنها .

٢ - القرائن المعنوية التي هي أصول الوظائف النحوية ، على نحو ما يكون فهم معنى الإستناد هو الأصل الذي يمكن على أساسه الحكم بالإفادة ، وتكون التمعية أصل المفعول به ، والمصاحبة أصل المفعول معه الخ . (انظر كتابي : اللغة العربية معناها ومبناها)

٣ - القرائن الخالية (كأنواع الانفعالات وتقطيعات السوجه وطريقة الأدباء الصوقي والإشارات)

٤ - القرائن الخارجية ، وهي ما يسمونه context of situation ، أو الظروف التي صاحبت إنتاج النص ، ومنها أسباب نزول الآيات القرآنية ، وذكر الظروف التي قيلت من أجلها الخطبة أو القصيدة .

ولا غنى للنقد الأدبي عن معرفة كل هذه القرائن ، بل إن النقد الأدبي في واقع الأمر يتخطى هذا المجال الضيق من القرائن المتصلة بالنص إلى مجال أوسع من الظروف المحيطة بالأديب ويأدبه كله . من هنا يستعين النقد الأدبي بعلوم مساعدة ، كعلم النفس والاجتماع ، فيجعل حقائق كل علم منها قرائن تختلف من حيث القرائن السابقة ، من جهة أن دلالة القرائن السابقة مباشرة ، ولكن دلالة حقائق هذين العلمين تحليلية ، إذ لا يمكن الوصول بواسطتها إلى النتائج إلا من طريق المنهج النقدي .

بقى علينا أن نتكلم عن قيمة الأسلوب في النقد الأدبي . ونسعى الأديب إلى الوصول بأسلوبه إلى غايتين لا غنى له عن إحداهما ، لأن كلا منها دعامة يقوم عليها الأدب ولا يقبل إلا إذا تحقق له القيام عليها :

١ - الوضوح : لأن للأديب رسالة اتصالية يريد إبلاغها لسامعه وقارئه ، وينبغي لهذه الرسالة أن تكون واضحة لا تتطلب كثيراً من التأمل يذهب بأثرها الانتصالي وتأثيرها الفني . وآية ذلك ما نلاحظه مع اعتراضا بسمو الشعر الجاهلي من أن اضطرابنا إلى التأمل في معانيه وطلب معاني مفرداته يضره التأثير به عن لحظة قراءته ، أو يذهب به تماماً . فالتأثر هو العرق بين شاعرين كالبحراني والنسي ، وكلاهما راسخ القدم في الفن الشعري . وليس وضوح الأدب يتعارض مع ما قد يصحه الأديب لنفسه من غرض التعمية ، إذ ينبغي لهذا الغرض نفسه أن يكون واضحاً وأن يعرف السامع أو القاريء أن الأديب يرمي إلى جعل كلامه ملبساً ، ليصل من وراء اللبس إلى أثر أدبي معين .

٢ - محاكاة النون الفني للسامع أو القاريء بقصد استنباط للمشركة الوجدانية لأي منها . وفي سبيل الوصول إلى هذه الغاية لا بد للأديب من أن يحدد كل قدراته المعنوية في جميع النواحي التي سبق الكلام فيها ، بدءاً بالأصوات وانتهاءً بأجمل وربما صح في هذه المناسبة أن تشير إلى اختيار الكلمات

(ل) ليس كهذا شيء يدعو إلى العجب . (جملة مؤكدة)

رابعاً : نفى الخبر :

(م) شيء كهذا لا يدعو إلى العجب .

ولعل اللبس يكمن في أن مجيء «كهذا» بعد الكرة يجعل وصف الكرة به أمراً وارداً حتى عندما تكون الكرة مطلوبة من قبل «لا» النافية للحس . أم حين يكون «كهذا» تالياً للمعلل أيا كان فواضح عندئذ أنه مقدم من تأخير ؛ والتقديم ذو وظيفة في التأكيد لا تنكر .

ثم هالك الدلالات الشخصية والاجتماعية للأسلوب ؛ فقد تكون لغة الأسلوب مترفعة متعالية ، تحمى وراءها دواعي شخصية لصاحبها ، تدفعه إلى الإعلان عن ثقافته من نوع خاص ، وقد تكون بسيطة ميسرة تنم عن شخصية المعلم في تكوين صاحبها ؛ أي أن من العلماء من يعرض العلم بأسلوب العالم ومهم من يعرضه بأسلوب المعلم ، والفرق واضح . وأما من الناحية الاجتماعية فليس أشهر من الأساليب الطائفية في الأداء اللغوي ، كلاماً كان أم كتابة . فأولاد البلد عندما يستعملون في أغلب كلامهم كلمات مما يستعمله المثقفون ، ولكنهم يختلفون عن المثقفين من حيث تنعيم الجملة ، وكميات الحركات والمدود ، ثم ما يختص به كلامهم من مفردات مثل «اللحرج» ، وعبارات مسكوكة مثل «ماذا وإلا» أو «من غير مؤخذة» . وللكتاب العمومي أسلوبهم ، وللمعلم الريف أسلوبهم في الإبلاغ عن الحوادث . وهناك أسلوب المحامين والأطباء والمهندسين والأهرمين وقراء القرآن وغير ذلك من العوائف المختلفة . وإذا نظر النقد الأدبي بنص مسرحي يشتمل على إحدى هذه اللهجات فلا بد أن يحاسب حساباً لغوياً أولاً ؛ لأن الجانب اللغوي من هذا النص ذو دلالات قد تمتد إلى ما وراء الاعتبارات اللغوية الخالصة .

وبعد فهذا موضوع يغري بالاستطراء ؛ وليست أحب أن أقع في حبال هذا الإغراء ؛ فالذي يمكن أن يقال هنا كثير ولكن المساحة محدودة ، والمشاعل كثيرة ، وصبر القارئ ذو حدود ؛ غير أن الفرصة ربما سمحت للعودة إلى هذا الموضوع في المستقبل .

المناسبة فزوت الحرم والتأثير الموسيقي ، التي تناسب موقعها من اللفظ وقسطها من المعنى ، ومستواها من الأداء ، علمياً كان لأسلوب أم أدبياً أم فنياً أم سوفياً ، وحقيقياً كان أم مجازياً أم تحسبياً لفظياً . وكذلك تشير إلى صحة التركيب وتنوعه بحيث لا يلتزم نمطاً واحداً كما التزم نص الميثاق بإيراد «إن» في بداية كل جملة تقريباً . ذلك أن المعنى الواحد يمكن أن يعبر عنه بطرق متعددة ، يختلف كل منها عما عداه من حيث ترتيب المفردات في الجملة ، فتختلف طلال المعنى باختلاف هذا الترتيب . وعلى لأدب أن يتقن التركيب والترتيب الصحيحين ، وعلى النقد الأدبي أن يقول لم كان هذا التركيب دون غيره أكثر ملاءمة لمطلوب . فإذا أردنا أن نضرب مثلاً لذلك فإن من المناسب أن تصور جملة تشتمل على العناصر الآتية :

١ - نعى .

٢ - نكرة .

٣ - حدث .

٤ - تنمة الحدث (شبه جملة) .

٥ - صفة للنكرة (شبه جملة) .

فإذا أردنا أن نعبر بهذه العناصر عما يستلزم به ترتيبها في الكلام وجدنا الآن :

أولاً : نفى النكرة :

(أ) لا شيء يدعو إلى العجب كهذا .

(ب) لا شيء كهذا يدعو إلى العجب . (جملة ملية)

ثانياً : نفى الحدث :

(ج) لا يدعو شيء إلى العجب كهذا .

(د) لا يدعو إلى العجب شيء كهذا . (جملة ملية)

(هـ) لا يدعو كهذا شيء إلى العجب . (جملة مؤكدة)

(و) لا يدعو شيء كهذا إلى العجب . (جملة ملية)

ثالثاً : النسخ بالنفي :

(ز) ليس يدعو شيء إلى العجب كهذا .

(ح) ليس يدعو إلى العجب شيء كهذا . (جملة ملية)

(ط) ليس شيء يدعو إلى العجب كهذا .

(ي) ليس شيء يدعو كهذا إلى العجب .

(ك) ليس شيء كهذا يدعو إلى العجب . (جملة ملية)

المراجع :

- (١) انظر مباحث البحث في اللغة ، واللغة العربية معناها ومبناها - شام حسن
- (٢) المرجعان السابقان
- (٣) اللغة العربية معناها ومبناها
- (٤) المرجع نفسه
- (٥) الزهر للسيروطي
- (٦) اللغة العربية معناها ومبناها
- (٧) اقرأ للقاصي الجرجاني (الوساطة) (ولقدامة بن جعفر) نقد النثر وكذلك نقد الشعر ، وغيرها .

- (٨) اللغة العربية معناها ومبناها .
- (٩) انظر كتاب الأصول لتمام حسن (القسم الخاص بالبلاغة) .
- (١٠) المرجع السابق .
- (١١) اللغة العربية معناها ومبناها .
- (١٢) دراسات لغوية وتاريخية من القرآن والحديث - أعدت طلبة معهد اللغة العربية بجامعة أم القرى
- (١٣) اللغة العربية معناها ومبناها .

من الوجهة الإحصائية

في الدراسة الأسلوبية

صلاح فضل

يعتمد المفهوم الوظيفي للأسلوب على فكرة قديمة تصوره ابتداء كعملية اختيار واعية أو غير واعية لمناصر لغوية معينة ، وتوظيفها عن قصد لإحداث تأثير خاص هو التأثير الأسلوبى ، إلا أن الكشف عن مدى هذا التوظيف وأبعاده يقتضى من الباحث استخدام وسائل قياس دقيقة ، تتيح له فرصة التعرف عليه واختباره ، وينطلق أنبايضا عندئذ من المبدأ التالى :

« يعتمد الأسلوب فى نص ما على العلاقة القائمة بين معدلات التكرار للمناصر الصوتية والنحوية والمعجمية ، ومعدلات تكرار نفس هذه العناصر فى قاعدة متصلة به من ناحية السياق »

على أن ألفتنا لمعدلات التكرار للعناصر اللغوية فى سياقات معينة إنما هى جزء من خبرتنا اللغوية المكتسبة لدينا منذ الطفولة ، وعندما نستعمل هذه الخبرة فى تحليل نص ما مسموع أو مقروء فإنها تنحول إلى مجموعة من التوقعات المنهزة المشابهة ، التى قد تتحقق أو لا تتحقق . وبهذا فإن معدلات السياقات المناظرة الماضية تصبح فى التحليل الأسلوبى احتمالات سياقية حاضرة ، نوازن بمجموعها النص المائل أمامنا . وتتضمن هذه الاحتمالات إحالة آلية على قاعدة مناسبة ، مشروطة بالخبرة الماضية . وهذا ما ينتهى بأنصار هذا الاتجاه فى البحث الأسلوبى إلى تحديد مبدأ آخر ينص على أن « أسلوب نص ما ليس سوى مركب الاحتمالات السابقة لعناصره اللغوية »

وطبقاً لهذا فإن الأسلوب هو مركب معدلات العناصر اللغوية فى النص من وجهتين :

أولاهما : لأنه محصلة لأكثر من عنصر لغوى ؛ فالكلمة فى نص ما إنما تكتسب دلالتها الأسلوبية من مجاورتها مع الكلمات الأخرى . وهذا فإن رصد قوائم غير سياقية بالعناصر المفردة ليست له أية قيمة أسلوبية . وفى القاعدة تبدو بعض متشابهة متضمنة - غالباً - لأكثر من جملة واحدة

وثانيها : لأن دراسة الأسلوب لا يبنى أن تظل منفصلة على

مجموعة من الملاحظات الصوتية والمعجمية والنحوية ، بل يسعى أن تعتمد على ملاحظات قائمة على مستويات مختلفة ، وبلا أصبح الأسلوب مجرد تقسيم فرعى لإحدى مراحل التحليل اللغوى ؛ فقد نجد مثلاً فى بحث علمى عن الحيوان نسبة عالية من معدلات التكرار لكلمات مثل «الظلف» و«الساب» و«التوائم» ، وفى بحث آخر عن النبات نسبة عالية لكلمات مثل «الزهرة» و«الساق» و«الأوراق» ، بالرغم من أنها يتمتعن إلى الأسلوب العلمى نفسه . ويتضح لنا هذا بمقارنة مركبات العناصر المكونة على المستويات التى تتصل بالمصطلحات «نسية» ،

وقياسها - من ثم - على قاعدة أخرى تنتمي إلى سياق مختلف .

فالتحليل الأسلوبى عند أنصار هذا الاتجاه يعتمد على معدلات تكرار العناصر الدعوية فى نص معين ، ويرتكز عندئذ على الاحتمالات السياقية ، فلكى تقيس أسلوب مشهد ما ، من الضروري أن تقارن معدلات عناصره اللغوية فى مستوياته المختلفة مع ملامح نص آخر ، أو مجموعة أخرى من النصوص التى تعد بمثابة قاعدة ذات علاقة محددة فى سياقها بالمشهد الذى نحله

فلكى نحلل أسلوبيا إحدى قصائد امرئ القيس مثلا بهذا المنهج فإن القاعدة الملائمة ذات العلاقات السياقية المختلفة لا بد أن تشمل الشعر الجاهل وخبرياته ووصفياته ، وشعر امرئ القيس بأكمله ، ولقصائد التى تتصل بموضوع القصيدة محللة نفسه فى العصور التالية ، كل ذلك كى نقيم تضادا موسعا يوضح خواص قصيدة امرئ القيس المختارة .

واستخدام مصطلح «السياق» هنا يحملنا نحوady الإشارة إلى العناصر غير اللغوية ، إذ إن سياق نص ما يفترض أنه أكثر التزاما بطبيعة التصنيف الموضوعى اللغوى للعناصر الاجتماعية فى التواصل اللغوى . وقد تحددت هذه العلاقات السياقية بطرق مختلفة ، فكل نص أو مشهد يتصل بسياقات متعددة ، بعضها يمكن تحديده بطريقة شكلية أو لغوية ، فقولنا مثلا البيتان الأخيران من معلقة امرئ القيس أو قصيدته من بحر الطويل ، وبعضها الآخر يمكن تحديده بمصطلح أو العصر أو الحس الأدبى ، أو يعتمد تحديده على سياق الموقف الذى يشمل التكلم والمستمع وعلاقتها وبيئتها . فالسياقات إذن يمكن تحديدها على مستويات مختلفة ، وترصد حيث عناصرها المكونة فى تصنيعات وجدول متعددة ، يصعب جمعها فى جدول واحد مسبق ، لا اختلافها باختلاف اللغات والثقافات والعصور .

ومع ذلك فإن بعض الدارسين من أنصار هذا الاتجاه حاولوا تقديم قائمة من الملامح السياقية كنموذج مؤقت قابل للتعديل ، يمثّل فيما يلى :

« السياق النصى ، ويشمل :

الإطار اللغوى وهو :

- السياق الصوتى ، مثل نوعية الصوت وسرعته .
- السياق الصرفى .
- السياق النحوى ، مثل حجم الجمل وتداخلاتها .
- السياق المعجمى .
- السياق الخطى والإملائى .

الإطار التركيبى ، ويشير إلى :

- بداية الحملة أو العقدة أو القصيدة أو القصة أو المسرحية ووسطها ونهايتها .
- علاقة النص بالوحدات النصية القرينة منه .
- الوزن أو الشكل الأدبى والوضع النمطى .

« السياق الخارج عن النص ، ويشمل :

- العصر .
- نوع القول وجنسه الأدبى .
- التكلم أو الكاتب .
- المستمع أو القارئ .
- العلاقة بين المرسل والمتلقى من حيث الجنس والعمر والألفة والثروة والطبقة الاجتماعية وغير ذلك .
- سياق الموقف والظروف المحيطة به .
- إيماءات أو إشارات عصبية .
- اللهجة أو اللغة .

وإذا كانت بعض العناصر المشار إليها فى هذه القائمة الأخيرة ، مثل الخواص الصوتية أو الإيماءات ، قد سبق تضمينها فى الملامح الدعوية ، ويراد التوسع فى دراسة ارتباطاتها السياقية ، فإنه ينبغي حثث أن تحذف من مجال الخواص النصية . (١ : ٤٥) (*)

أما الأساس التوزيعى لتحديد الأسلوب اعتمادا على معدلات التكرار فإن بعض علماء اللغة قد قدم تحديدات دقيقة له ، مثل «بلوشن» الذى يرى أن أسلوب قول ما هو الرسالة التى تحملها معدلات تكرار التوزيع واحتمالات تحولات خواصه اللغوية ، وبخاصة عندما تكون مختلفة عن تلك الخواص التى لها نفس الملامح فى اللغة فى جملتها .

فهذا المنظور يشير إلى أنه يساهم فى صميم اللغة بوصف « لكونه أو الشفرة » ، فإن علم الأسلوب يتم بالفوارق القائمة بين الأقول المؤلفة اعتمادا على قواعد هذه الشفرة ، فتحليل الأسلوب يتضمن أساسا تحديدا وتقيا للأبعاد المختلفة التى تتميز بها تلك الرسائل . واستخدام معدلات التكرار واحتمالات التحول قليل الأهمية بالنسبة لعلم اللغة ، فى حين أنه محور علم الأسلوب وإذا كانت الوحدة الكبرى بالنسبة لعلم اللغة هى الجملة فإن النص بأكمله هو الوحدة الطولية التامة بالنسبة لعلم الأسلوب وتحليلاته . (٢ - ٦١)

ويرى باحثون آخرون أن موضوع الوحدة الأسلوبية يتصل بما يطلقون عليه اسم «العامل الأسلوبى» ، وهو العنصر اللغوى الذى يعتد باستعماله كخلف أدبى فى عمل ما . فإذا نظرنا إلى الأسلوب من هذه الوجهة لم يعد مجرد وثيقة نصية ، بل أصبح من المكونات الجوهرية لأى عمل أدبى ، تلك المكونات التى تقوم بدورها المتميز فى بنية العمل من خلال سياقه .

وهذا المنظور الوظيفى للأسلوب يشير أمرين عن قدر كبير من الأهمية إذن :

- أولها : ما السياق الملائم للدراسة الأسلوبية ؟
- وثانيها : ما المظاهر الأسلوبية التى يعتد بها ؟

(*) يشير الرقم الأول إلى رقم الكتاب فى المصدر والثانى إلى رقم الصفحة المضمون عنها .

فالاتجاه الوظيفي في التحليل الأسلوبى ينبغى أن يقوم بهذا الاختيار ويتحمل نتائجه ، ويتحرى بقدر وسعه السبل المؤدية إلى تعزيز مكاسبها العلمية ، والتخفيف من وطأة مناطق الصعاب فيها ، فإذا اختار دراسة النصوص المطولة فبوسعنا أن نركز على تحليل عنصر خاص منها ، مشيرين إلى إمكانية ربطه رأسياً بعناصر أخرى ، وإذا استهدف احتضار أسلوب عمل بأكمله ، أو كاتب فى جميع إنتاجه ، كما يميل غالباً باحثو الدكتوراه ، فعليه أن يحاول التخلص من الطابع الآلى للترتيب فى تطبيق بعض المبادئ والمقولات العامة على الكتاب دون تمحيص بينهم ، وبغضاض أن يتهى فى بحثه إلى وضع مجموعة من التبادلات والقوائم التى تحتاج إلى من يستصفىها ويستخلص منها نتائجها الأخيرة . ولعل هذا هو السبب فى تفضيل الباحثين قصراً اهتمامهم على مظهر واحد ، واختيار وظيفته فى العمل الأدبى لؤلى مؤلف واحد ، على نحو يتيح فرصة كافية لقدر أعظم من الأصالة . ولو كان اختيار نقطة انعقاد صائباً فإن البحث يمكن أن يصل مباشرة من خلالها إلى قلب القضية الجمالية للمؤلف ، على شريطة أن يسبع هذا المظهر من النص نصه ، لا أن يفرض عليه من الخارج . لهذا فقد نتذكر ملاحظة «سبسر» ، التى تفقد حتى الآن ضرورتها ، إذ يقول :

«يجب أن نأقترح كقاعدة عامة لكل أجيال الباحثين فى المستقبل ما يلى :

لا تبدل إطلافاً فى الكتابة عن موضوع يتصل بتأريخ الأدب إلا إذا كنت قد قمت بنفسك بإجراء بعض الملاحظات الخاصة به . فلو ألفت نظرك نوعية الصورة عند مؤلف معين فاكذب إذن عنها ، لكن لا تقل أبداً بىرود : إن هذا المؤلف لم تدرس نوعية الصورة لديه فلأدرسها أنا لسد هذا الفراغ » . (١٧٠ : ٣)

• • •

وإذا كانت الدراسة المستقصية للأسلوب يسى أن تعتمد على اختيار النصوص ذات العلاقات المتدلة فى بينها ، فإنه يتعين علينا حينئذ أن نعرف ما التعبيرات التى تستخدم فى سياق معين ؟ وما السياق الذى يستخدم فيه هذا التعبير أو ذاك ؟ فلا نكتفى مثلاً باختبار العروق بين مشاهد حوارية من طه حسين وأخرى من نجيب محفوظ ، بل يتعين علينا أن ندرس المواقف التى ترد فيها تعبيرات محددة من أهمالها ، وما إذا كانت هذه التعبيرات قد استخدمت فى اللغة الأدبية القديمة أم لا . ويمكن - بطريقاً - تبرير أية مقارنات أسلوبية بين كل النصوص ، لكن نقطة الانطلاق العملية لتحليل الأسلوب هى اختبار معدلات التكرار للعناصر اللغوية فى سياقات مختلفة تربطها علاقة ما .

إن كانت شديدة التشابه والقرب من بعضها البعض فإننا نتعرض حينئذ لخطر عدم إمكانية العثور على الملامح الأسلوبية الخفية خلف الدلائل ، ولو كانت العلاقة انصية شديدة ، سعد فمن الممكن ألا تؤدى المقارنة إلا إلى نتائج نهية ، وبعبارة أخرى

أما بالنسبة لمشكلة السياق فقد اقترحت أيضاً تصنيفات أخرى له غير التى ذكرناها ، وبعضها يقرب من مفهوم «ريعاتير» السابق وإن كان أبسط منه ، وذلك بالتمييز بين «السياق الأصغر» و «السياق الأكبر» ، أو المباشر وغير المباشر ، وكلاهما يعطينا أساساً صالحاً للتحليلات الأسلوبية ، ولكل منهما مزاياه وصعوباته .

فلو اخترنا سياقاً أصغر مثل قصيدة قصيرة أو مشهد محدود ، فوسعنا أن ندرس فيه ترابط الكلمات وتبادلاتها وتوافقاتها ، ومن هذا القبيل ما اشتهر فى الدراسات الأسلوبية التقليدية على أنه «مصحح شرح النصوص» . ومن الطبع أن تكون هذه السياقات الصغرى من الضيق بحيث لا تسمح بالكشف عن التعصيلات الدالة ومعدلات والتجديدات المهمة ، وعندئذ لا نستطيع أن نستخرج منها نتائج تتصل بوظيفة عنصر ما فى بنية عمل أكبر .

ومن ناحية أخرى فإننا إذا اخترنا سياقاً أكبر فإن فرصنا فى اكتشاف الخواص المسيطرة عليه ، وقياس مدى تأثيرها على بقية العمل ، تصبح أعظم ، لكن غالباً ما سيبغى من ناظرنا حينئذ الإطار الواقعى للكلمات وتأثيراتها المتبادلة .

كما أنه إذا وقع اختيارنا على استعمال السياق الأكبر فسرعان ما مشرر أمامنا مسألة أخرى هى : أين ينبغى وضع الخط الفاصل بين مستويات السياق ؟ وإذا كان اللغويون يتحدثون عن التداخل المتدرج للسياقات المختلفة ، وما يترتب عليه من وظائف تتصاعد حتى تصل إلى السياق التناقى بأكمله ، فإننا لا بد أن نسأل من أيها أكثر انصافاً وأكبر فائدة للدراسة الأسلوبية . وتتوقف الإجابة على طبيعة النصوص وأهداف البحث .

وقد حرص «أولمان» مثلاً فى كتابيه من «أسلوب القصة الفرنسية» و «الصورة فى الرواية الفرنسية الحديثة» على الالتزام بالسياق المفصل لؤلى كل مؤلف ، بحيث أصبحت كل دراسة اختياراً لعنصر أسلوبى فى بنية رواية بأكملها . وإذا كان هذا ملائماً لدراسة الأدب الروائى فلهل ليس أنسب للمناهج فى دراسة الأجناس الأدبية الأخرى ، إذ إن القصيدة الواحدة أو الأقصوصة أو القطعة المسرحية القصيرة لا تكفى عادة لتقديم سياق مناسب لهذا النوع من التحليل .

وقد يجبح الباحث إلى تحظى حدود الأعمال الفردية للثور على إطار السياق الأكبر ، وعندئذ نجد معظم الباحثين المتمكنين يعصلون اختيار أسلوب مؤلف معين عبر جميع أعماله ، أو مظهر من مظاهر أسلوبه ، وتتبع تطوره فى المراحل المختلفة ، وآخرون يرمون إلى ما هو أبعد من ذلك فيحاولون وصف أسلوب مدونة أدبية ، أو عصر بأكمله ، أو جسد أدبى برمته . وكل هذه الأعاط من الدراسة الأسلوبية مشروعة وممكنة ، على أن نستحضر دائماً أنه كلما وسعنا من رقعة البحث فقدنا بالصورة العمق اللازم - بنفس النسبة التى تكسبها وضوح الرؤية فى الاتساع - وابعداً عن الدقة العنمية التى لا يستطيع التأكيد منها إلا من خلال منهج تحليل السياق الأصغر .

في المعارف الحديثة بالأسلوب تزايد صحتها كغيرها
موضوعها شديدا التشابه أو دالة الحثيث (١٥)

وبالإضافة إلى هذه الساقب العبة هناك ميل حرم
الذي يطلق عليه علماء لغة اسم «سياق الموقف» : وسعر
يؤخذ في الاعتبار عند الدراسة الأدبية للأسلوب : فالنص
مادة الأمر ليس سري : شكر حرم من عمة العمة
معدة : على بحر حرم من ضروري : مستحضر :
شخصية والأحاديث : وسورة : وسورة : وسورة :
كتب فيها النص : عارضا يريد أن يحرق عية :
نصاق تحين أدبي مكتمل : ويصغر بعض الدروس :
هذه العوازل «موقعة السياق الثقافي للنص» :
الشائع القول بأنه لكي يفهم مثالا نصا من التراث
ينبغي أن يفهم الساقب شخصية رجل من معاصري
النص : فإن العملية التي نحن بصدها أكثر تعقيدا من ذلك :
إذ لا بد من مهارة كمية للتفسير من الموقف الثقافي :
المعاصر للنص والموقف الثقافي لساقب الذي يخلطه
إبراز العناصر التي تحمل رؤيته : كما أن هذا الموقف
ضرورية أيضا لفهم الحداثة : لأنها «التي تفهم من موقف
ه ملاحظتها الخاصة المتعددة»

وسمعا - للتذكر - أن نستخرج بعض الأفكار التي
سفت الإشارة إليها ، والمتصلة بهذه الموقعة : ومن أهمها
النص إلى عصره تاريخيا ، وإلى حجة جغرافيا ، وإلى نمطه من
ناحية المجال والطابع ، وإلى النقل الموروث الذي يحضه
النص في كتابته من ناحية التقاليد التي ينتمى إليها :
الأهمية بمكان أن تذكر دائما أن بعض الأجسام الأدبية
الكتاب بطريقة خاصة من خلق سياق الموقف :
نفسه : فوعى الحس الأدبي - وبخاصة الذمائي والذمائي
بصيغة المتكلم والجرى الشخصية - يمكن أن يعد من هذه
العوامل التي تسبب للكتاب أن يجعل أساسا يتعد عن موقف
الموقف الواقعي للعمل لحظة توصله : موقف المتكلم :
وما يحيط بها من علاقات ، كمرکز عز سياق الموقف الذي
يحضه العمل نفسه

وعندما نعالج أي جزء من النص فإن هذه الموقعة قد تقتصر
لأحد : فالموقف على عصر محدد : يطلق عليه «السياق»
والسياق الداخلي المباشر : نكر كنها تقدم القارئ :
الأدبي توافر لديه قدر أعظم من «البيانات» النص :
صوتها أن «يقوم» الخوار والجرى : «حدث» :
والكيفية والإشارات الداخلية : على بحر ينحرف :
إدخال المتراكم : يجعل من المتكلم الوصول عند مهارة لقراءة
تصور والسياق الداخلي الشامل :

وعند الاحساس الأسلوبى لعمل أدبي يمكن أن تستلذه جميع

مادة : وسورة : وسورة : وسورة : وسورة : وسورة :
من : وسورة : وسورة : وسورة : وسورة : وسورة :
سورة : وسورة : وسورة : وسورة : وسورة : وسورة :

من : وسورة : وسورة : وسورة : وسورة : وسورة :
سورة : وسورة : وسورة : وسورة : وسورة : وسورة :
سورة : وسورة : وسورة : وسورة : وسورة : وسورة :
سورة : وسورة : وسورة : وسورة : وسورة : وسورة :
سورة : وسورة : وسورة : وسورة : وسورة : وسورة :
سورة : وسورة : وسورة : وسورة : وسورة : وسورة :
سورة : وسورة : وسورة : وسورة : وسورة : وسورة :
سورة : وسورة : وسورة : وسورة : وسورة : وسورة :

من : وسورة : وسورة : وسورة : وسورة : وسورة :
سورة : وسورة : وسورة : وسورة : وسورة : وسورة :
سورة : وسورة : وسورة : وسورة : وسورة : وسورة :
سورة : وسورة : وسورة : وسورة : وسورة : وسورة :
سورة : وسورة : وسورة : وسورة : وسورة : وسورة :
سورة : وسورة : وسورة : وسورة : وسورة : وسورة :
سورة : وسورة : وسورة : وسورة : وسورة : وسورة :
سورة : وسورة : وسورة : وسورة : وسورة : وسورة :

من : وسورة : وسورة : وسورة : وسورة : وسورة :
سورة : وسورة : وسورة : وسورة : وسورة : وسورة :
سورة : وسورة : وسورة : وسورة : وسورة : وسورة :
سورة : وسورة : وسورة : وسورة : وسورة : وسورة :
سورة : وسورة : وسورة : وسورة : وسورة : وسورة :
سورة : وسورة : وسورة : وسورة : وسورة : وسورة :
سورة : وسورة : وسورة : وسورة : وسورة : وسورة :
سورة : وسورة : وسورة : وسورة : وسورة : وسورة :

من : وسورة : وسورة : وسورة : وسورة : وسورة :
سورة : وسورة : وسورة : وسورة : وسورة : وسورة :
سورة : وسورة : وسورة : وسورة : وسورة : وسورة :
سورة : وسورة : وسورة : وسورة : وسورة : وسورة :
سورة : وسورة : وسورة : وسورة : وسورة : وسورة :
سورة : وسورة : وسورة : وسورة : وسورة : وسورة :
سورة : وسورة : وسورة : وسورة : وسورة : وسورة :
سورة : وسورة : وسورة : وسورة : وسورة : وسورة :

تعرض مسرحية شعوبيا ، كما أن الشاعر قد يكون عني وهي
بعض الخواص المتشكلة في الطبق ولا يعنى هذا أن جميع
الأحوال المذكورة لا يمكن أن تحتوى الدعة على بعض الخواص
المصرية للغة المتطورة ، فلا بد أن يكون هناك عمره بعض
بعض النكاهية على تعاضد طباعا بالقرول المنطوق ، وفي حالة
الشعر هذه تطعيم النبعة بمصع جريئاً لبعض المؤثرات يمكنه معه
المنطوقة ، خصوصاً ذات الطابع القصور وشخصيات يشرح
رواية لا يمكن أن تحدث مثل الشاعر الراقين تمام ، ولو
سواء هذه لغت من لغاتنا الشعبية ، وقد ما يجعل من الضروري
البحث في أثرها في المسرحية ، فكيفه التي نستعملها
جاءت بيوتاً من هذا الانصباع ، أما في الرواية فوسعه يد
عاب أن يستعمل سياسة الوسائل الخطية من وصلات أو
بسررت إملاية لتتميز بين الحوار والسرد ومن ناحية أخرى
يمكن أن يستقى من شكك كبيرة من العناصر الخطية والمعجمية
شعرية ما يتلاءم مع مقصده ، أما درجة السوي والتحول
التي هي خاتمة في العمل فهي تتوقف على مقاصد المؤلف

وطابع التمثال هو الذي يتعلق بمبنى الصيغة الشكلية التي
تعكسها اللمعة في الموقف ، ويتوقف عموماً على العلاقة القائمة
بين المتحدث أو الكاتب من جانب ، والمستمع أو القارئ من
جانب آخر . على أن هذا البعد يسعى أن يهتد إليه عن أية عملية
مستندة ، ولا يمكن تحديد النقاط الواقعة بين أقصى طرفيه من
الشكلية النامة إلى انعدام الشكلية . ومع هذا فإن المتحدثين
الأصليين بأية لغة يدركون أن الدرجات المختلفة من السلم
معلّمة بمواردق لغوية . ونستخدم تعبيرات الطابع من رسمي إلى
غير رسمي في لغة الأدب لإنتاج تأثيرات معينة ؛ فعندما يتحدث
الروائي أو الشاعر طابعاً معيناً بهدف تحديد علاقته بالقارئ، فهو
يترقب مثل ذلك نتائج لغوية محددة . وبعبارة أخرى يمكن القول
أن الذي يحدد طابع القول بالنسبة للقارئ هو بعض الخصائص
اللغوية المتمثلة في انصاف ، عالفص ، بصير لتكتم ينزع عادة إلى
حمل اللغة نحو جانب غير الرسمي أكثر مما يفعله انقص بلسان
الغائب من ه يصح تغيير الطابع في الحوار انصكاك لتحويل
العلاقات بين الشخصيات في المسرحية أو الرواية ؛ إذ إن طابع
القول محكوم بالموقف والمقام ، والمؤشرات اللغوية التي تتميز به
كل درجة من درجات هذا الطابع يمكن استخدامها لإثارة موقف
وتحديد علاقات معينة

ويلاحظ أن هذه الأبعاد الثلاثة - وهي المحاد والكيفية
واسطية - ذات علاقة متبادلة ، ويؤثر بعضها في البعض
الأخر ؛ إذ إن هذا اللون المعين أو ذلك من مجالات القول يشهد
أماضيه هذه الكيفية أو تلك ، وتغيير الكيفية يصحبه عادة تغيير
فيما هو ، فباعتبار هذا أحد في لاحظ هذه العلاقة المتبادلة
في أثناء ذلك خلاف مجرد وصفها بشكل شعري - حيث تعطى
الشيء صيغة - وصاحبه في الأعماسات التاريخية أو الفهجية عنه
مربطه نصير بخصمه أو تفصيله - وهذا ما يؤدي إلى عدم
التميز بعض الملاحظات التي هي صاحبة من لغة النص ، أو
مفادى بغير مخصص - هذا قيد كانت نسكه الاحتسابات

وفي كثير من تلك المصنفات الأدبية ، مثل "الشمسية"
والتصنيفية ، تستخدم أحرف متفرقة في مسند مختلفة .
فأسماء مشوهة قيصري مثلا تدل على سموات حجاز أو أنحون
ويلاحظ أنه تغيرت أحرف في مصنفات عائشة وغير في المصنفات
وهذه المصنفات من الأدب الحديث ، والتصنيفية ، من
أساس أن المتكلم جزء من سياق الحديث وهذه التغيرات
الأسلوبية التي تعوق في الأدب الحديث ، كما أن المتكلم
كأنه يصفه بغيره ، فيكون له مصنفات

[illegible][illegible][illegible]

الواردة أمام الكاتب تشمل بالقوة كل إمكانيات اللغة ، فبوسعنا أن نرى عندئذ بوضوح «المناطق» التي اختارها في كل حالة من حالاته ، ودرجة توقيفه في توظيفها . (٨ : ١٠٨) .



وتأسيساً على ذلك يرى علماء الأسلوب أنه من الضروري عند إجراء موقعة النص ، باستخدام القواعد المحددة لربطه بعصره ولهجه وبجأله وكميته وطابعه ، والتأكد من كل ذلك عن طريق المؤشرات اللغوية المحددة - من الضروري عندئذ مقارنة النص بغيره من النصوص المشابهة له ؛ إذ إن هذا هو الذي يجعلنا نستوضح عن طريق التقابل ما إذا كان يتضمن عناصر فريدة أم لا . وبهذا فإن الخطر المتمثل في أن نولي الطبيعة المميزة للنص أهمية مبالغ فيها يصبح خطراً محصوراً بفصل التصحيح الذي يتم لتأويلات الشخصية المفرطة للعناصر اللغوية . هذا الإجراء يسمح لنا أيضاً بمقابلة العناصر الفريدة بالعناصر المشتركة ، بشكل يجعلها تندرج في عملية جدلية عامة ، تستجيب بوضوح لحاجتنا إلى الكشف عن أسلوب النص .

وعندما نقوم بهذه الإجراءات بشكل دقيق فإن الاحتمال الغالب عندئذ أن الأمر لن يتوقف على مجرد تطوير الفهم الأول وتنميته ، بل ستبرز بعض العناصر والمبادئ لأوضاع لغوية تستحق أن تبحث في ضوء الوصف الذي يوضح الخواص الحتمية لأسلوب النص ، وبهذا فإن مركز الاهتمام ينتقل إلى وضع عناصر النص في علاقتها مع قواعد الاستعمال ، واختيار مبادئ الاختيار فيه من منظور تفردها المتميز ، وهذا ما يجعل العناصر المختارة بهذه الطريقة مجالاً للبحث المعتمد على وصف الاختيارات ، دون أن تغفل لحظة واحدة عن أن هذه العناصر تشكل كلاً معقداً ، وأن الاختيار التفصيلي لما قد يؤدي إلى ضرورة بحث عناصر أخرى متعلقة بها ، وأن المستويات المعجمية والنحوية والصوتية والإملائية ينبغي أن تشترك بدورها في هذه الإجراءات .

وبينا يمكن أن يعتمد التشخيص الأسلوبى على اختيار عنصر لغوى أو أكثر في النص ، كدليل كاف على تفرده ، فإن الشرح الشامل والواضح للأسلوب يحتاج إلى عرض أكثر تشامكاً وتعقيداً للحملة العناصر المترابطة ، ولو كان المطلوب قسماً إنما هو مجرد دليل واضح على نسبة النص إلى مؤلف معين ، فإنه من الممكن عندئذ استخدام حاسب «إلكترونى» لتحديد الكمية لدرجة كثافة النص ومعدلات تكرار هذه العناصر اللغوية المتميزة فيه ؛ لكننا سنبقى في هذه الحالة إلى تشخيص لبعض الأعراس ، لا لوصف كامل له ؛ بل ربما كانت العناصر المختارة لهذا العرض ليست بذات قيمة في دلالتها على الخواص الأدبية والفنية للنص ، كما أنه بوسعنا أن نتحدث عن أسلوب كاتب معين ، مشيرين ببساطة إلى تفضيله لبعض الكلمات ، أو تكراره لبنية بعض الفقرات ؛ بيد أن معظم الباحثين الآن يرون أن سر الأسلوب لا يكمن مطلقاً في عنصر واحد مسيطر على

ما عداه ، بل على العكس من ذلك ، يحتاج الوصف المتأن إلى أن يأخذ في اعتباره العلاقات القائمة بين مختلف الأجزاء ، ويقارن بين مجموعة هذه العلاقات ، مع الأحاد في الاعتبار أن أى عنصر من النص له دلالة خاصة ، قد تتغير في علاقته بنظام آخر . كما أن طبيعة العناصر اللغوية ، التي يفترض أنها دالة ، هي التي تحدد النظام أو المظهر الذي ينبغي وصفه .

وإذا كان كل ملمح لغوى يمكن أن يكون ذا دلالة أسلوبية ، على نحو يستحيل معه أن يقدم قائمة مفصلة بجميع الملامح اللغوية الشكلية للنص ، فإن بوسعنا - على سبيل المثال - أن نعرض لبعض المستويات المتشابكة ذات الدلالة الأسلوبية في النصوص المختلفة ، خصوصاً تلك التي كثيراً ما لوحظت في جملتها دون أن يتم تحليلها بشكل مفصل . وتأتى في الدرجة الأولى منها العناصر النحوية ، بالرغم من أنها عولجت بشكل هام ، وبطريقة مجازية أحياناً ، إلا أن التصورات المتحصنة بالتعقيد والبساطة النحوية كثيراً ما تتروى في وصف الأساليب اللغوية . ومن الصعب أن نرصد جميع درجات التعقيد اللغوى بطريقة قياسية موضوعية ، وإن كان من الممكن وصفها بالمصطلح النحوى والمعجمى ، دون حاجة إلى التحديد انكس الدقيق ؛ إذ إن هناك مستويات كثيرة للتعقيد ، ومداخل متعددة منه ، كما أن هناك درجات متفاوتة من أنماط البساطة . فاجعل الطويلة لا تحدث دائماً اضطراباً بالتعقيد ، أو اضطراباً بما يمكن أن يسمى كثافة السجع . ومن حسن الحظ أن هذا السجع اللغوى يمكن تحليله الآن واختباره بفصل الوصف النحوى ، ما دامت المراتب النحوية ودرجات استنحادها تتيح لنا فرصة تحديد الأنماط المختلفة للتعقيد والكثافة في مستويات متعددة ، داخل إطار الهياكل البنيوية ، التي تقدمها لنا الوحدات المنتظمة في مراتب متدرجة .

هل أن التأثيرات النحوية في الشعر لا تشمل فحسب تعقيدات الجملة ومعدلاتها ؛ بل تشمل أيضاً أشكال اللبس النحوى المتمثلة فيها . وإذا كانت أشكال اللبس المعجمى قد حظيت منذ وقت طويل بالاعتراف والتحليل عند دراسة المجاز والديع وأنماط الصور الأخرى ، فإنه من الضروري أن نلاحظ عدم اقتصاد اللبس على هذا الجانب المعجمى ؛ فتركيب الحملة الشعرية ونتائج الأسلوبية مما يستحق عناية أعظم مما أولى له حتى الآن ؛ خصوصاً إذا أخذنا في الاعتبار أن بحث الشعر يشمل مجموعة مزدوجة من الوحدات ، وحدات كل بيت ومقطع شعري ، والوحدات النحوية . وعالماً ما تستخدم إحدى هاتين المجموعتين في مقابل الأخرى ، نفس الطريقة التي نجد فيها أن هياكل الوزن تستند على المستوى الصوتى في مقابل إيقاعات الكلام . من هنا يصبح من الممكن للشاعر - بفصل تراكيب الحدود النحوية والمروضية - استخدام إمكانيات التركيب المتاحة ، ثم إتباعها بمعالجة تركيبية ، على نحو يجعل من الممكن تعابش الهياكل التركيبية البديلة ، وساعد على اكتشاف النص .

أما في المسرح والرواية فإن الاختلاف بين الحوار والتجوى

والسرد ، وتعدد الشخصيات ، يتم عادة بوسائل لغوية ، وبمساعدة عناصر معجمية وخطية ، تتميز الموارد وتبرزها . فالنحوى الداخلية في «عوليس» «لجيمس جويس» مثلاً يشار إليها عادة إما بتركيب غير تام وإما بتركيب منقطع . والوسيلة الغالبة عند نجيب محفوظ للانتقال من السرد إلى النحوى هي الالتفات المقاحى ، مع استخدام التقط أو إغفالها في بعض الحالات المكثفة المتوترة . وعلى البحوث التركيبية التى تعنى بهذا الجانب فى الوصف التحصيل للأسلوب أن توازن نتائجها وتقارنها بما يستخلص من الملاحظة المتأنية للمعجم والمقيم الصوتية للنصوص المدروسة ؛ إذ إن النمو ما هو إلا تراكم تركيبى لهذه المستويات وتوظيف لحاصلتها الأخيرة .

• • •

ويطلق بعض العلماء على الملامح الأسلوبية ذات الدلالة اسم المؤشرات الأسلوبية ، ويعرفونها بأنها «تلك العناصر اللغوية التى تظهر فقط فى مجموعة سياقية محددة ، بنسب متفاوتة فى معدلاتها كثرة وقلة من حالة إلى أخرى» . (٩ : ٥٢)

ومعنى هذا أن المؤشرات الأسلوبية هي العناصر اللغوية المشروطة بسياق النصوص ؛ أما العناصر الأخرى التى لا تقوم بدور المؤشرات فهي محايدة ولا دلالة لها ؛ وهذا ما يجعلها تظهر فى سياقات مختلفة بمعدلات تتفاوت بشكل واضح ، دون وظيفة محددة .

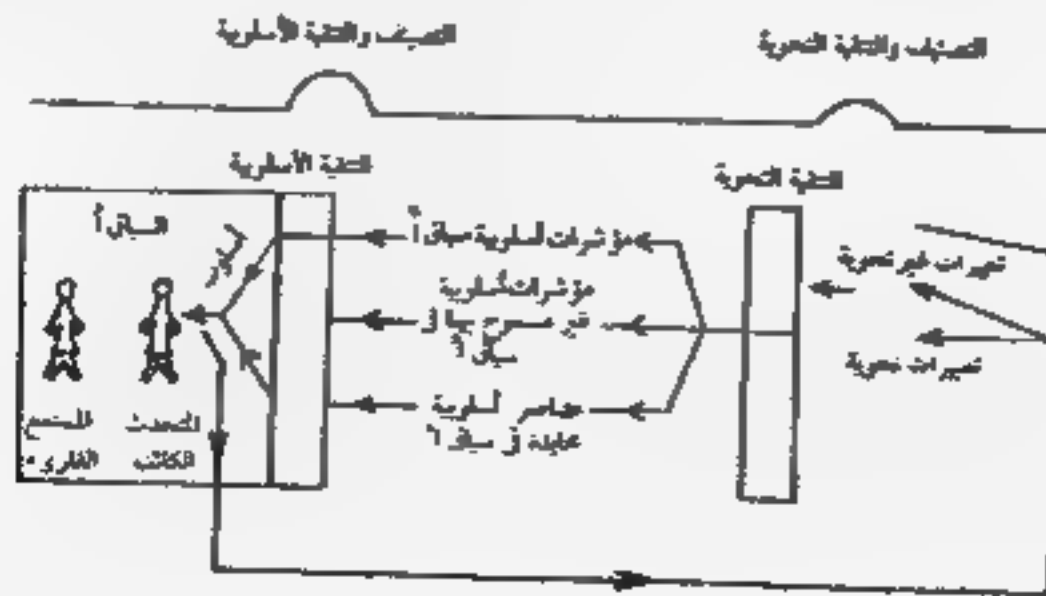
ويتمثل الأسلوب عند هؤلاء العلماء فى الهيكل الاختيارى الذى يتكون من مجموعة العناصر الممكنة فى لغة معينة عندما تقوم بدور المؤشر ؛ على أساس أن هناك أنماطاً مختلفة من الاختيار ؛ فالرفض التام لعنصر ممكن ، أو الإصرار الحتمى على إبراز عنصر ممكن باستمرار فى مكان آخر ، يشكلان ملامح أسلوبية ؛ كذلك المستويات المختلفة لإبراز العناصر بمعدلات معينة ، مع استبعاد العناصر الأخرى ؛ كل هذا يمثل أنماطاً من الاختيار يتحدد الأسلوب على أساسها .

وفى هذا الضوء فإن بعض تكرارات العناصر اللغوية تكسب أحياناً قيمة المؤشر الأسلوبى ، مثل عبارات القسم واللغة التى يتفوه بها جندى مثلاً ، أو عبارات الحوقلة والتعويل التى تتردد على

ألسنة شيوخنا فى القرى المصرية ؛ فهذا من شأنه أن يدخل من العناصر الموسومة ذات الدلالة الأسلوبية على فقرات لو لم تكن تحتوى على هذه العناصر لأصبحت محايدة ، كما أنه يعد سبحة لذلك - من قبيل المؤشر - وعنى عن البيان أن فكرة المؤشر - مثلها فى ذلك مثل بقية الأفكار الوظيفية التى نعالجها فى هذا الفصل ، على ما فى ذلك من بعض التكرار - ترتبط بطبيعة الحال بتصور الأسلوب على أنه اختيار ؛ فالاختيار الأسلوبى يتخصص أو يقتضى اختيار المؤشرات الدالة ؛ فى حين ينصب الاختيار غير الأسلوبى على العناصر المحايدة ؛ وكلها يمكن أن تظهر فى السياق المشار إليه داخل أسلوب ممكن . فالاختيار غير الأسلوبى اختيار حصر سياقياً ؛ أما الاختيار الأسلوبى فاختيار مشروط . ومن الوجهة العملية نجد أن معظم التعبيرات مكونة من مؤشرات أسلوبية وعناصر أخرى محايدة فى نفس الوقت .

ونتيجة لذلك فإن تحديد المؤشر الأسلوبى يجعلنا فى غير حاجة إلى تأكيد أن الأسلوب اختيار ؛ إذ لا يعدو حيثئذ أن يكون استعمال المؤشرات المشروطة بالسياق . ولعل إدراك فكرة المؤشر على تعريف الأسلوب الذى قدمناه مؤخرًا يوضح هيكلًا من الاحتمالات السياقية ، كان كافياً لجعل من الممكن التمييز بين الاختيار الأسلوبى والاختيار غير الأسلوبى .

وعندما يتصدى هؤلاء الباحثون لإقامة نموذج للأسلوب ، نلاحظ على فكرة الاختيار ، فإنهم يضطرون إلى أن يدخلوا فى حسابهم نوعاً آخر من الاختيار يسمونه «الاختيار التبادلى» ، أى اختيار دلالة ما لهذا التعبير أو ذلك ؛ أى لهذا الذى نريد التعبير عنه من خلال مثير غير لغوى . وهذا الاختيار التبادلى يعنى - من ثم - تحديد ما يريد شخص ما أن يقرئه فى رسالته اللغوية ؛ فعند تشفيرها يستطيع المرسل أن يستعمل مؤشرات أسلوبية أو عناصر محايدة . فإذا أحصينا الآن أشكال الاختيار وجدناه أربعة ، تمثل أنماطاً أو مستويات مختلفة ، هي : التبادلية ، ولغوية ، والأسلوبية ، والمحايدة ؛ وهى تكون بالتأكيد سلسلة مترابطة بشكل أو بآخر . ويوزع بعض الباحثين هذه المظاهر المتتالية للاختيار على النموذج المرسوم فى المخطط التالى :



أجزاء معينة من النص لأشار هذا إلى حدوث تغيير أو أكثر في الأسلوب .

وتحلاصة الأمر أن العناصر اللغوية المشروطة بسياق النص تقوم بوظيفتها كمؤشرات أسلوبية عندما تظهر في نفس هذا النص وتشكل مجموعته الأسلوبية . فإذا تكررت المجموعات الأسلوبية في عدد كاف من النصوص ذات العلاقات المتواشجة فإن تشكل بدورها مجموعة أسلوبية كبرى ؛ على نحو يجعلها تنتمي إلى الأسلوب نفسه . وتكون المؤشرات الأسلوبية من الاتجاهات المعززة بالإحصاء ، كما تكون أيضاً من العناصر المتعارفة التي يرفض بعضها الاجتماع مع الآخر .

وإذا كان مقياس المؤشرات الأسلوبية كافياً في إجراء التحليل اللغوي للنصوص فإنه يستكمل بمحيار آخر ، يتمثل في التحليل السلوكي لردود فعله وتأثيراته على القراء . ويستخدم بعض الباحثين مجموعات من الحروف المحصورة ، يرمزون بها إلى الجوانب المختلفة في الدراسات الأسلوبية ؛ فالرمز (أ) يعادل الأسلوب اللغوي ، أي التحليل الإحصائي والتوزيعي لعناصر اللغوية ، بينما يدل الرمز (أم) على الأسلوب السلوكي . والإجراء الأول يقتضي البدء بدراسة نص محدد بمعايير لغوية ، ويصبح من السهل حينئذ دراسة النص بمقارنته بقاعدة محددة ومحصورة . وتمثل هذه الدراسة - كما أشرنا مراراً - في التحليل اللغوي لكيفية وكمية توزيع الملامح المتميزة ، والانتقال من ذلك إلى تحديد الملامح التي بمنحدر أن تكون هي وطبيعة أسبورية ، تتجاوز مجرد الوظيفة النحوية ، وهي المؤشرات .

على أن القدرة على توقع ما يتجاوز حدود النص المدروس تنوقف على دقة الأسلوب اللغوي واتساع المادة والعلاقة النصية بين المشهد الأصل والمادة المفتوحة التي يطبق عليها هذا التوقع . وهندئذ يمكن أن تقترب من التحليل السلوكي للأسلوب من خلال ما يقوله النقاد عن ردود العمل تجاه النص لدى من تجرى عليهم تجارب التلوق الأدبي ، ويستحسن لهذه التجارب أن تجرى على دارسين جامعيين أجنب من اللغة ، عارفين بها ، ليقتطع حساسيتهم تجاهها ، أو على بعض مدرسي المرحلة الإعدادية والثانوية . ويسو أن كثيراً من جوانب المظهر السلوكي للأسلوب يمكن أن تتضح باستخدام التكيث النفسي والنفسي الاجتماعي ، بما في ذلك تلك الجوانب التي تتضمن تصنيفاً للدرجات وتحليلاً للعوامل

وإذا كان هدف التحليل اللغوي للأسلوب هو وصف العناصر الأسلوبية ، فإن هدف التحليل السلوكي هو دراسة غاذج ردود العمل المقابلة تجاه المثيرات اللغوية ، وتقديم هياكل منظمة للسلوك ، متعلقة بالمثير ورد العمل . وينبغي أن يبرز هنا حقيقة مهمة ، هي أن كلا من الدراسة الأسلوبية ودراسة التأثيرات الأدبية التي يقوم بها النقد له مجاله المتميز عند أخصار هذا الاتجاه السلوكي ؛ إذ إن كل تعبير له أسلوب محدد طبقاً

ويلاحظ على هذا التحليل أن المتحدث أو الكاتب ، مثلها في ذلك مثل المستمع أو القارئ ، يعدان جزءاً من السياق « أ » نتيجة لواقعة خارجة عن اللغة .

فالمشاهد يريد أن ينقل رسالة إلى المستمع ؛ وهذه الرسالة يتم تشفيرها أولاً طبقاً لقواعد النحو ، فلا يعبر هذه المصفاة الأولى سوى العناصر النحوية ، أما العناصر غير النحوية فيتم حجبها . ثم تتم تنقية هذه العناصر النحوية أسلوبياً على التوالي بفصل المعايير التي يحددها السياق « أ » وفي هذه المصفاة الثانية تمر كل عناصر الأسبورية المحايدة كما تمر المؤشرات المشروطة بالسياق « أ » ، لكن لا تمر المؤشرات التي لا تتواءم معه . وعلى هذا فإن العناصر المصفاة نحويًا وأسلوبياً هي وحدها التي تدخل في أسلوب المتكلم وتشارك في صياغته

فإذا ما استطعنا أن نقرر المؤشرات الأسبورية في عدد كافٍ من النصوص نشد المؤشرات الأخرى الماثلة في عدد مناسب من النصوص العامة المختارة جيداً ، وإذا ما استطعنا أن نوسع مجالات العمل في النصوص المختارة ، أمكن - حيثئذ - أن نصوغ مواصفات ومراتب أسلوبية على قدر عالٍ من العمومية والمعالجة معاً ، وأن نقدم من مبادئ دقيقة إلى أخرى أعم بشكل يسمح لنا بتحليل تدريجي ووصف مفصل لمشاهد من أعمال فردية ، تنتهي بنا إلى نصوص كاملة ، ومراتب أسلوبية منظمة شاملة . (١٠ : ٥٧/٥٣)

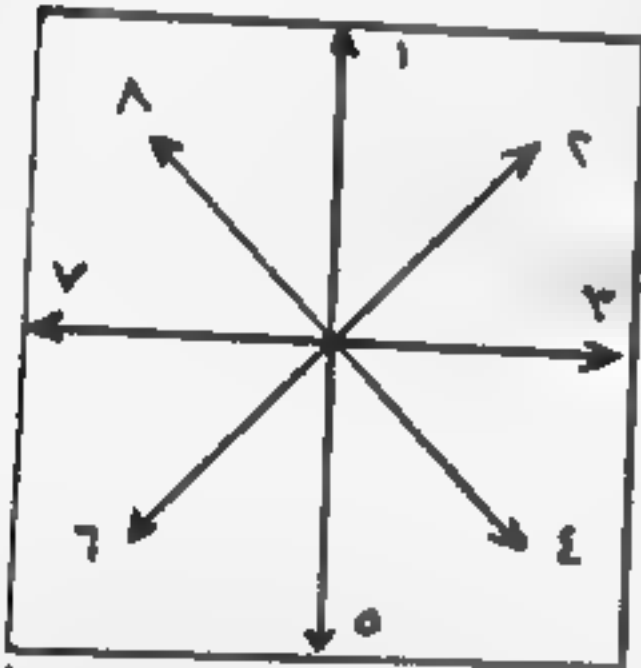
وتأسيساً على هذا فإن مجموعة المؤشرات الأسبورية التي يلتقى فيها عدد كبير من النصوص في إطار شبكة من السياقات التي يتصل بعضها ببعض - وإن كانت مختلفة فيما بينها - تكون حيلة من المبادئ الأسبورية الأولى ، بحيث يصبح تحليل قدر من النصوص التي تعطي ملامح الهيكل العام للغة ما ، كافياً في نتائج لتحديد أساليب هذه اللغة ، ويصبح من الميسور تصنيفها وتعميمها بمصطلحات تشير إلى مراتبها النصية المهمة ، أو مؤشرات الأسبورية . ففي الإنجليزية مثلاً أشار بعض الباحثين إلى أن هناك خمس صيغ أساسية هي الجملة والشكليات والاستشرية والعفوية والحميمة ، تمثل في تقديرهم المراتب الأسبورية الأولى للإنجليزية . وهم يلاحظون كذلك أن المراتب الكلاسيكية التي تميز بين ثلاثة مستويات للأسلوب ، وهي الخطير السامي ، والمتوسط ، والوضيع ، قد لاقت نجاحاً كبيراً خلال عصور طويلة ، بفضل ارتباطها الوثيق بالتقاليد الأدبية التي تسمع فحسب بمراتب أولية ثلاث للنصوص ؛ تلك المراتب التي تلحست أهم معالمها في مجلة «فريجيل» الشهيرة كما سشرح فيما بعد .

وتوافق المجموعات الأسبورية في إطار مشهد محدد من نص معين هو الذي يجعلنا نعيد النظر بقدياً في المعايير التي قامت عليها تشكيلات هذه المجموعات . ولو كان المنهج دقيقاً لاتضح منه حينئذ أن تلاقى هذه المجموعات إنما هو نتيجة لخلط الأساليب . ولو أظهر التحليل التالي أن كل مجموعة منها تستعمل بانتظام في

كل نص على النقطة المحددة لخواصه في الرسم البياني ، مما يسمح
عنه توزيع النقط على المستويات المختلفة طبقاً لسويعين من
الكتابة : أحدهما النثر الإبداعي الأدبي ، ولشأن يشمل بقية
الروان الكتابة .

وقد بحث آخرون بهذا المنهج التجريبي الإحصائي الفوارق
المميزة للمكتات والمؤلفين ، بغية التوضيح البياني لخصائصهم
الأسلوبية بطريقة شكلية موضوعية . من ذلك ما قام به «زيمب»
Zemb من وضع ما أطلق عليه «المتر الأسلوب» ، ويتمثل في عدد
كلمات النص - وتصنيفها ووضعها على شكل نجمة تمثل
متوسطها . وتتبع عن هذا أبية خطية مختلفة من نص إلى
آخر ، يمكن مقارنتها فيما بينها ، ومعرفة اختلافات الكتب طبقاً
لها ، ويتمثل في أضلاع النجمة الثمينة أنواع الكلمات طبقاً لكن
لغة . ويقترح هذا الباحث أن توزع على النحو التالي :

- | | |
|---------------------|-----------------|
| ١ - أسماء | ٢ - ضمائر |
| ٣ - نعوت | ٤ - أفعال |
| ٥ - ظروف زمان ومكان | ٦ - حروف جر |
| ٧ - أدوات الوصل | ٨ - أدوات الشرط |



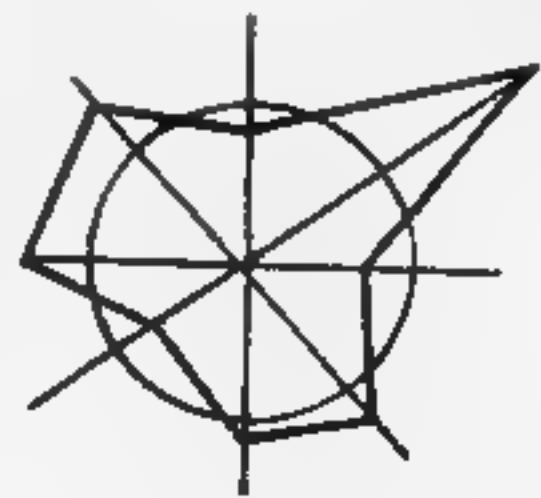
وقد أدت الدراسة التطبيقية لأساليب بعض الكتاب
الفرنسيين طبقاً لهذه الإجراءات إلى التوصل إلى رسم الأشكال
البيانية التالية لأعمالهم ، وإن كان ذلك بعد المرحلة الأولى التي
لا بد أن تعقبها بعد ذلك محاولة لتفسير هذه الرسوم واستخلاص
لالتها الجمالية وقيمتها الأدبية فيما بعد :



مارسيل بروس



فاليري



باسكال

للاحتمالات لنسبة السياقية ؛ مع أن هناك كثيراً من التعبيرات
التي لا تبدو أن تكون مجرد نوع من الأدب الرديء ؛ وإن كانت
المشكلة هنا تتمثل في صعوبة التمييز بين التأثيرات الأدبية لتعبير
ما وما هي مشروطة به في السياق من تأثيرات أسلوبية . ويتوقف
على الجهود التي تبذل في هذا الصدد توصيغ الموقف العلمي
ولتعليمي بين علمي الأسلوب والنقد ، واستخدام مقولات كل
مهما في إثراء الآخر ، والإفادة من الطابع التجريبي للأول لضبط
المعايير الجمالية لثاني . وهذا ما يقودنا إلى الحديث عن أهم
أدوات هذا الطابع التجريبي وهو «تكتيك» الإحصاء في
استخداماته الأسلوبية ، والشروط المتعلقة بذلك .

ففي مقابل الإجراءات التقليدية التي تعتمد على التدقيق
لشخصي في وصف الأسلوب ، تقوم الاتجاهات الحديثة على
لوصف الموضوعي والقياسي الكمي الذي يستخدم إجراءات
التحليل الإحصائي والرياضي ؛ وهي تتطرق في مجملها من
تعريف مجدد للأسلوب ، بشرحه أحد أنصار هذا الاتجاه بقوله :
إننا نعتد بمفهوم الأسلوب كما عرفه المتخصصون اعتماداً على
انتصاف الرياضي باعتباره المجموع الشامل للبيانات القابلة
للاختلاف والتحديد الكمي في بنية النص الشكلية (١١ : ١٤٢)

وعندما يتصور الأسلوب على أنه محصلة معدلات تكرار
الوحدات الدفوية القابلة للتحديد الشكل في صياغة النص ،
فإن هذه الوحدات يمكن بطبيعة الحال إحصاؤها وإحصاؤها
بعمليات رياضية دقيقة . وقد تمخضت الدراسات الأسلوبية
الأخيرة في الغرب عن حصيلة وفيرة من هذه البحوث ؛ ونتج
كثير منها إلى تحليل العلاقة بين المفردات ومعدلات تكرارها ،
وبلى لدراسة الكمية لأطوال الكلمات والجمل ؛ فيقيس بعضهم
متوسط طول الجمل ومعدل الكلمات فيها ، ومتوسط طول
الكلمات ومعدل المقاطع والحروف المكونة لها ، ليخلص من
ذلك إلى وضع رسم بياني لكل نص يتضح منه قيمة متوسط عدد
مقاطع المكونة للكلمات في الشق الأعلى ، ومتوسط عدد
الكلمات المكونة للجمل في الشق الأدنى ، بحيث يمكن وضع

ولما كنا نعيش في عصر إحصائي فإنه ليس من الغريب أن تظهر صاهج الإحصاء في الدراسة الأسلوبية بشهرة واسعة ، بالرغم من بعض التحفظات التي يبديها الباحثون عليها ونسوق هنا جملة من الاعتبارات التي تدعو إلى الحذر في الاعتماد المطلق على المنهج الإحصائي في الدراسة الأسلوبية :

١ - يعد المنهج الإحصائي أشد عذلة وأكثر بدائية من أن يلتقط بعض الظلال المرفهة للأسلوب ، مثل الإنفعالات العاطفية ، والإنجازات المستثارة ، والتأثيرات الموسيقية الدقيقة .

٢ - قد تصفى الحسابات العددية نوع من الدقة الزائفة على بيانات متشابكة أشد سيولة من أن تخضع لهذه المعالجة ، ولو فرضنا مثلاً أن أحد الباحثين قد أعد دراسة عن الصورة في شعر «محمود حسن إسماعيل» واستخدم فيها المنهج الإحصائي فسوف يطالعنا بأرقام هائلة لو عد كل تشبيه واستعارة ومجاز ، في حين أننا لو تأملنا هذا الشعر لوجدناه أسراباً من الصور المترابكة التي يصعب علينا أن نحكم بنهاية إحداها وبداية الأخرى ، ومن ثم فإننا لا نستطيع التفحصها عن طريق الإحصاء إلا بشكل تقريبي ، يتفاوت تبعاً للمعايير التي نستخدمها في تحديد حجم الصورة ودرجتها ومستواها وطريقة عكس تدخلاتها .

٣ - ومن بظاظ الضعف الخطيرة في الدراسة الإحصائية للأسلوب أنها لا تقيم عادة حساباً لتأثير السياق ، مع أنه نعرف من الدراسات التطبيقية أن السياق له دور حاسم في التحليل الأسلوبي ، وهذا ما أدعا بعض الباحثين إلى إدخال «التشكيل» السياقي المقارن كشرط أساسي في الحساب الإحصائي للملامح الأسلوبية كما أشرنا من قبل .

٤ - كما أن هذه الإحصائيات لا تستطيع أن تدل الباحثين في الأسلوب على الخواص الأسلوبية التي تستحق القياس لأهميتها في تكوين الأسلوب ، كما لا تستطيع حتى الآن أن تصنع أساساً للتصنيف الأسلوبي لهذه المؤشرات الشكلية ، وهذا ما يجعل قوة برهان نتائجها قاصرة للدعاية في كثير من الحالات ، إذ تكاد تصطرع عكسياً درجة موضوعية النتيجة مع إمكانية التوصل عن طريقها إلى استبان دقيق لأهمية الخواص من الوجهة الأسلوبية .

ولعل السبب في ذلك يكمن في طبيعة قصور هذه الإجراءات ، فلا يمكن الوصول إلى نتائج مهمة دون حصر شامل لكل الخواص في جملة النص ، وهذا يقتصر بدوره اتساق النص ونجاس أحراره ، وكمية المعلومات التي تستقى من النص هكذا تصبح كثيرة للعبء ، إذ لا يحسن استخدام إجراءات إحصائية في نص وجيز ، كما تقوم بعض الصعوبات في تحديد النصوص التي تجري المقارنات بينها بشكل دقيق . أما علاقه الملامح الأسلوبية

وقد بدأت بعض الدراسات الإحصائية الأسلوبية في الاعتماد ، إلى جانب ذلك ، بالطواهر الحوية ، فأخذت تقيس مثلاً نسبة الأفعال للصفات ، ومعدلاتها بالنسبة لعدد الكلمات في الجمل ، كما منشرح بالتفصيل فيما بعد . ولأنها عمليات إحصائية فإن بوسعها أن تستخدم الآن الحاسبات الإلكترونية لضبط العمليات الرياضية ، وإجراء التحليل الأسلوبي ، واستخلاص النتائج الدقيقة منها

ولأن هذه الإجراءات الإحصائية الرياضية في التحليل الأسلوبي قد أدت إلى نتائج طيبة في مجال تحديد مؤلفي النصوص وتوضيح نسبتها إلى أصحابها ، فإنها تصبح بالغة الجدوى بالنسبة للنصوص المجهولة المؤلف أو المشكوك في صحة نسبتها إلى قائلها ، على نحو يؤدي إلى توثيق النصوص الأدبية والوصول بها إلى درجة عالية من الاحتمال الصحيح اعتماداً على بعض الخصائص الشكلية البسيطة . وكلما كانت احتمالات النسبة محدودة أمكن أدائها بهذه الإجراءات بشكل أفضل . وقد استخلص أندرسون من نجاح هذه الإجراءات أفكاراً جيدة عن علاقة الجانب الكمي بالجانب الكيفي في دراسة النصوص ، طبقاً لمقولات علمية تخضع لها البحوث الأسلوبية . (١٢ : ١٤٤)



ويرى «أولمان» أن التحليل الإحصائي للأسلوب لا بد أن يدخل في حساباته عاملاً جوهرياً هو السياق ، بحيث يصبح أسلوب نص ما إنما هو «وظيفة النسبة بين معدلات التكرار لعناصره الصوتية والنحوية والمعجمية ومعدلات تكرار مثل هذه العناصر طبقاً لقواعد السياق المشابه» . (١٣ : ٦٨) .

وقد قيمة هذا المنظور تكمن في أنه يبرز أهمية السياق في دراسة الأسلوب ، إذ إن الإحصاءات المتصلة بالعناصر العديدة عندما تعزل السياق تفقد دلالتها الأسلوبية ، وتظل هناك صعوبة تحديد قواعد السياق المشابه ، وهذا ما يتطلب من الباحث أن يضع أمامه جسداً آخر من النصوص التي يمكن أن تقارن بنصه المدروس في جنسه وسجله وموضوعه . ويشير «أولمان» إلى نموذج حديث هذه الدراسة المقارنة قام به «أرون» لبحث معجم ثلاث مسرحيات هي «فينزا لورسين» ، و«فيدرا وهيبوليت ليراندو» ، و«أريان لكورن» .

ومن النتائج التي انتهى إليها هذا البحث يتضح أنه مع أن مسرحية «راسين» هي أوجز الثلاث فإنها قد تضمنت ٢٠٪ من الكلمات التي تزيد عما استخدم في المسرحيات الأخرى ، وأن عدد الأعلام فيها ضعف أعلام كل من نظيرتها ، بالإضافة إلى أرقام أخرى ذات أهمية أسلوبية ، منها أن الكلمات التي تبدأ بالحروف الثلاثة الأولى من الأبجدية أشد ارتباطاً بالأسلوب والشخصية من غيرها ، وقد تفردت مسرحية «راسين» بنسج وصيغين كلمة منها عشرون كلمة محددة والتي عشرة كلمة تنتمي لمجال العنف . (١٤ : ٦٩)

حول الأسلوب لا تقدم بيانات دقيقة عن هذا الأمر ، وينبغي تذكر قاعدة «ديكارت» الذهبية التي يقول فيها «لا بد أن نعد من كل ناحية ترقياً كاملاً ، ومراجعات عامة نتأكد بعدها من أننا لم نغفل شيئاً» .

٣ - قد تكشف الإحصاءات في بعض الأحيان عن ظواهر غير عادية بالنسبة لتوزيع العناصر الأسلوبية وهذا من شأنه أن يؤدي إلى طرح مشاكل ذات صبغة جمالية مهمة ، فقد توقف بعض النقاد مثلاً عند قصة «العرب» و«لكامي» ، واسترعى انتباهه عدم تكافؤ توزيع الصور في أجزائها المختلفة ، حيث يتراكم حس وهشرون استعارة في الفقرات الست التي تقص مصرع العربي على شاطئ الجرائر ، في حين لا يتجاوز عدد الاستعارات في ثلاث وثماني صفحات سابقة على هذا المشهد خمس عشرة استعارة . وعندئذ تصبح الأرقام مجرد مثير للتأمل الجمالي في العمل ، حيث يؤدي تفسيرها وشرحها إلى تحديد بنيتها الأدبية . (١٥ : ١٤٥)

وعندما أعلن الأستاذ «ميلير» ، أستاذ علم الاجتماع بجامعة «هارفارد» ، البيان الختامي لمؤتمر «إنديانا» الشهير لدراسة علم الأسلوب ، وتحدث من وجهة النظر الاجتماعية ، أعرب عن أسفه الشديد لكون الدراسات الأربع التي قدمت عن الأسلوب من المنظور الإحصائي قد مرت دون أن يعنى بها أحد ، ونجاهل المؤتمر أهميتها ، حل نحو حفزه للقول بأن هذا الموقف يدعو إلى الفلج . إذ إن علم الإحصاء تقليدي قديم ، وقد يؤدي إلى القرب من مشكلة الأسلوب . ثم أضاف قائلاً : «وربما كان علماء الاجتماع أكثر حفاوة بالإحصاء من علماء اللغة والنقد ، وهذا ما يمكننا تساءل : ماذا نحاول أن نظفر به من المعالجة الإحصائية للأسلوب ؟ إننا قد نتخيل أن هناك مكاناً فيها لعلم الأسلوب ولفن الأسلوب ، كما أن هناك مكاناً لعلم الأصابع والألوان ، ومكاناً لفن استخدام الأصابع والأصابع في الرسم على القماش ، وإن لم يقع التحليل الإحصائي للأسلوب على هامش الحور المنى كما تقع كيمياء الألوان بالنسبة للرحلات العلمية .» ومعنى هذا أن الإحصاء قد يقارن بالكيمياء في قدرته على تحليل عناصر الأسلوب ورصدها علمياً ، لكن على أمل أن يرتبط بظاهرة الأسلوب بشكل أعمق من ارتباط الكيمياء بفن الرسم . (١٦ : ٢٨)

ومهما كان الأمر فلا بد للباحث أن يراعى مبادئ أساسية للقيام بإجراءات التحليل الأسلوبى بشكل «ديناميكي» يتغلب على الطابع الثابت للوصف خلال القراءة النقدية وهما :

أولاً : التحديد الكمي الذي يشمل جميع عمليات رصد الوسائل «التكنيكية» الأسلوبية المتمثلة في النص الأدبي وحصرها

في بيها ووظيفتها في النص فإن هذه الإجراءات لا تستطيع أن تساعد على تقديرها . وهي إذ تركز على الخصائص الشكلية للصيغ لا تتعرض من قريب أو بعيد لمشاكل اختيار المؤلف لها ، ولا للتخيل الذي يتلقاها به القارئ .

٥ - وقد يحدث أحياناً أن يكون تحديد جملة من الأرقام المتبعة لا يبعد في تأثيره عن ملاحظة عادية كان من الممكن إدراكها بالنظرة الأولى ، أو أنها بالغة البدهية لدرجة لا تحتاج معها إلى برهان . وكما قال «سبسر» ببراعة حكمية : «هل من الضروري أن نجمع مادة عذبة متصلة بمعدلات تكرار كلمة حب في الشعر ؟ وهي معدلات لا ندهش إلا بمقدار ما ندهش لورود كلمة سبارة في مقال مصور عن سباق السيارات ، أو كلمة بنسرين في مجلة طبية» .

٦ - ويضاف إلى هذه الاعتبارات الموضوعية صعوبة أخرى ذاتية ، لكنها واقعية أيضاً ، وهي أن معظم باحثي الأسلوب لا يجيدون «التكنيك» الإحصائي ، بل يتفرون عادة منه ، مما يجبرهم ألا يحملهم حل مشقته دون ضرورة .

ومع كل هذه الاعتبارات فإنه من الخطأ التمسك بالمنظور الإحصائي من الدراسة الأسلوبية ، فهناك حل لأقل - طبقاً لما يذكره «أولمان» - ثلاثة مظاهر في الدراسة الأسلوبية يمكن أن تفيد بشكل جدي من المعايير الصاعدة وهي :

١ - بوسع التحليل الإحصائي أن يسهم أحياناً في حل المشاكل ذات الصبغة الأدبية الخائفة ، فاستخدام هذا «التكنيك» قد يساعدنا مع شواهد أخرى على تحديد مؤلفي الأعمال المجهولة النسب كما ذكرنا ، ويمكن أن يلقى ضوءاً على مدى وحدة بعض القصائد واكتمالها أو نقصها ، ويوسعنا أن نفيد منه بشكل حاسم في علاج بعض قضايا الشعر الجاهل في الأدب العربي ومدى أصالته . ومن ناحية أخرى فإن استخدامهم قد يساعد على تحديد المسار الزمني وتاريخ كتابة أعمال مؤلف خاص ، مثلاً حدث في «حجرات أطلال» وبعض أجزاء «تجليات رامبو» . ولاشك أنه من الضروري معالجة هذه الحالات بحذر وحكمة شديدين ، قبل أن نزعج الوصول إلى نتائج يقينية .

٢ - كما أن المنظور الإحصائي قد يفيد في ترويضنا بمؤشر تقريبي لمعدل تكرار أداة خاصة ودرجة تكتيبيها في العمل الأدبي ؛ فمما لا ريب فيه أن تكرار ظاهرة معينة مرة واحدة ، أو عشر مرات ، أو مائة مرة ، في الكتاب الواحد ، له دلالة مختلفة ، وكثير من الدراسات التي تلور

إلا في مرحلة تتجلى مجرد تحليل المكونات الأسلوبية لتشير إلى اندلاية الكبرى لها في سياق مرحلة أدبية معينة ، أو في نطاق جنس أدبي خاص ، محوط يوجهه موضوعية «أيدولوجية» تصفى على هذه المكونات الجمالية طابعها المتناسك .

وعندئذ لا بد أن يستحضر الناقد بحسب المقادير هذا التجدير الساقى للأسلوب كى يتطابق مع الوجهة «الأيدولوجية» المحددة للكاتب . على نحو يتيح له الفرصة على مائة الأمر أن يقدم تفسيراً صريحاً لبراهين لنظوره الأسلوبية التى قدسه كتب من قبل ، ويكتشف بذلك جانبها الكبير ومتداتها الموضوعية المفعلة (١٦٠ - ١٦١)

وتصنيفها . وبعد هذا خطوة أولى في القراءة النقدية ، وسجى عنه نوعان من النتائج : أحدهما تقييم العناصر التى تملأ من تأثير أسلوبيا فعليا لا شك فيه على حساب العناصر الأخرى ذات الطابع الثانوى المترتب على هدايتها هذا التأثير ، والثانى إبراز بعض الدلالات المركزة في تلك العناصر .

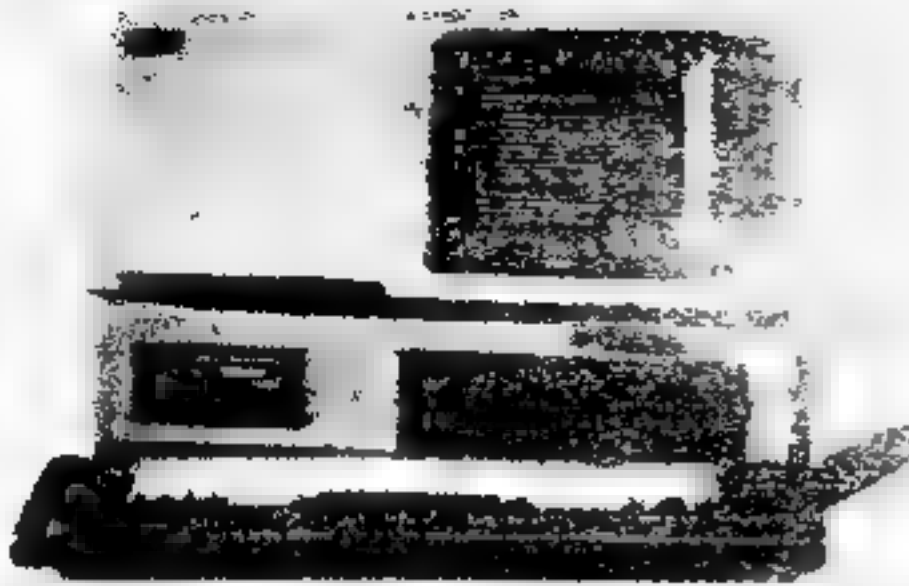
ثانياً : تفسير هذه العناصر وتحديد حدودها الشخصية والموضوعية ، أى تقييم الوسائل الأسلوبية باستحضار حدودها الذاتية في شخصية الكاتب من ناحية ، والشبكة الدلالية لها من ناحية أخرى . ومن هنا فإن هذا التقدير الشامل لا يمكن التيه به

المصادر .

- | | | |
|--|------|--|
| Ibid | (١) | Enkvist, N. Erik Spencer, John Gregory, Michael: "Lingüística / El Estilo" Trad. Madrid 1974. |
| Spillner, op. cit. | (١١) | Saporta, Sol: "EL estilo del lenguaje" Trad. Madrid 1974. |
| Ibid. | (١٢) | Spitzer, Leo "Lingüística e Historia Literaria" Trad. Madrid 1974. |
| Ullmann, Stephen "Meaning and Style" Trad. Madrid 1973 | (١٣) | Enkvist, op. cit. |
| Ibid | (١٤) | Spillner, Bernd "Lingüística Y Literatura, Investigación de Estilo, Retórica Y Lingüística del Texto" Trad. Madrid 1979. |
| Ullmann Stephen "Meaning and Style" Trad. Madrid 1973 | (١٥) | Enkvist, op. cit. |
| Gray Benson, "El Problema Y su Solución" (١٦) | (١٦) | Ibid |
| Trad. Madrid ١٩٧٠ | (١٧) | Ibid |
| Reis, Carlos "Lingüística Y Técnica del Análisis Literario" (١٧) | (١٨) | Ibid |
| Trad. Madrid ١٩٧٠ | (١٩) | Ibid |



CRTTronic



أصغر جهاز للصف التصويري
في العالم يستخدم صمام الأشعة
الكاثودية (CRT) ذو نتائج
عالية الجودة . . .

من لينوتيب - بول

سى . آر . قرونيتك

الخصائص الفنية

لـ « سى . آر . قرونيتك »

يعتبر إنتاج جهاز السى . آر . قرونيتك من قبل شركة لينوتيب - بول بحق تطوراً رائداً في مجال صناعة أجهزة
الصف التصويري نظراً لإمكانات الصفحة لهذا الجهاز بالنسبة لمجابهة وثقت

فهو الجهاز الوحيد في العالم

الذى يستخدم تكنولوجيا صمامات الأشعة الكاثودية

ويصف مختلف المعات ، ويتم تحرير النصوص وقراءتها باستخدام اسطوانات مغناطيسية صغيرة ويتم
تصحيح وتعديل النصوص باستخدام الشاشة المثلثة ، أما الإخراج فيمكن الحصول عليه إما على الورق
الحاسي أو المبرمج

ومن إمكانيات جهاز الـ CRTTronic

- إعطاء أحجام مختلفة للحروف من 4 ، 8 ، 16 ، 32 ، 64 ، 128 ، 256 ، 512 ، 1024 ، 2048 ، 4096 ، 8192 ، 16384 ، 32768 ، 65536 ، 131072 ، 262144 ، 524288 ، 1048576 ، 2097152 ، 4194304 ، 8388608 ، 16777216 ، 33554432 ، 67108864 ، 134217728 ، 268435456 ، 536870912 ، 1073741824 ، 2147483648 ، 4294967296 ، 8589934592 ، 17179869184 ، 34359738368 ، 68719476736 ، 137438953472 ، 274877906944 ، 549755813888 ، 1099511627776 ، 2199023255552 ، 4398046511104 ، 8796093022208 ، 17592186044416 ، 35184372088832 ، 70368744177664 ، 140737488355328 ، 281474976710656 ، 562949953421312 ، 1125899906842624 ، 2251799813685248 ، 4503599627370496 ، 9007199254740992 ، 18014398509481984 ، 36028797018963968 ، 72057594037927936 ، 144115188075855872 ، 288230376151711744 ، 576460752303423488 ، 1152921504606846976 ، 2305843009213693952 ، 4611686018427387904 ، 9223372036854775808 ، 18446744073709551616 ، 36893488147419103232 ، 73786976294838206464 ، 147573952589676412928 ، 295147905179352825856 ، 590295810358705651712 ، 1180591620717411303424 ، 2361183241434822606848 ، 4722366482869645213696 ، 9444732965739290427392 ، 18889465931478580854784 ، 37778931862957161709568 ، 75557863725914323419136 ، 151115727451828646838272 ، 302231454903657293676544 ، 604462909807314587353088 ، 1208925819614629174706176 ، 2417851639229258349412352 ، 4835703278458516698824704 ، 9671406556917033397649408 ، 19342813113834066795298816 ، 38685626227668133590597632 ، 77371252455336267181195264 ، 154742504910672534362390528 ، 309485009821345068724781056 ، 618970019642690137449562112 ، 1237940039285380274899124224 ، 2475880078570760549798248448 ، 4951760157141521099596496896 ، 9903520314283042199192993792 ، 19807040628566084398385987584 ، 39614081257132168796771975168 ، 79228162514264337593543950336 ، 158456325028528675187087900672 ، 316912650057057350374175801344 ، 633825300114114700748351602688 ، 1267650600228229401496703205376 ، 2535301200456458802993406410752 ، 5070602400912917605986812821504 ، 10141204801825835211973625643008 ، 20282409603651670423947251286016 ، 40564819207303340847894502572032 ، 81129638414606681695789005144064 ، 162259276829213363391578010288128 ، 324518553658426726783156020576256 ، 649037107316853453566312041152512 ، 1298074214633706907132624082305024 ، 2596148429267413814265248164610048 ، 5192296858534827628530496329220096 ، 10384593717069655257060992658440192 ، 20769187434139310514121985316880384 ، 41538374868278621028243970633760768 ، 83076749736557242056487941267521536 ، 166153499473114484112975882535043072 ، 332306998946228968225951765070086144 ، 664613997892457936451903530140172288 ، 1329227995784915872903807060280344576 ، 2658455991569831745807614120560689152 ، 5316911983139663491615228241121378304 ، 10633823966279326983230456482242756608 ، 21267647932558653966460912964485513216 ، 42535295865117307932921825928971026432 ، 85070591730234615865843651857942052864 ، 170141183460469231731687303715884105728 ، 340282366920938463463374607431768211456 ، 680564733841876926926749214863536422912 ، 1361129467683753853853498429727072845824 ، 2722258935367507707706996859454145691648 ، 5444517870735015415413993718908291383296 ، 10889035741470030830827987437816582766592 ، 21778071482940061661655974875633165533184 ، 43556142965880123323311949751266331066368 ، 87112285931760246646623899502532662132736 ، 174224571863520493293247799005065324265472 ، 348449143727040986586495598010130648530944 ، 696898287454081973172991196020261297061888 ، 1393796574908163946345982392040522594123776 ، 2787593149816327892691964784081045188247552 ، 5575186299632655785383929568162090376495104 ، 11150372599265311570767859136324180752990208 ، 22300745198530623141535718272648361505980416 ، 44601490397061246283071436545296723011960832 ، 89202980794122492566142873090593446023921664 ، 178405961588244985132285746181186892047843328 ، 356811923176489970264571492362373784095686656 ، 713623846352979940529142984724747568191373312 ، 1427247692705959881058285969449495136382746624 ، 2854495385411919762116571938898990272765493248 ، 5708990770823839524233143877797980545530986496 ، 11417981541647679048466287755595961091061972992 ، 22835963083295358096932575511191922182123945984 ، 45671926166590716193865151022383844364247891968 ، 91343852333181432387730302044767688728495783936 ، 182687704666362864775460604089535377456991567872 ، 365375409332725729550921208179070754913983135744 ، 730750818665451459101842416358141509827966271488 ، 1461501637330902918203684832716283019655932542976 ، 2923003274661805836407369665432566039311865085952 ، 5846006549323611672814739330865132078623730171904 ، 11692013098647223345629478661730264157247460343808 ، 23384026197294446691258957323460528314494920687616 ، 46768052394588893382517914646921056628989841375232 ، 93536104789177786765035829293842113257979682750464 ، 187072209578355573530071658587684226515959365500928 ، 374144419156711147060143317175368453031918731001856 ، 748288838313422294120286634350736906063837462003712 ، 1496577676626844588240573268701473812127674924007424 ، 2993155353253689176481146537402947624255349848014848 ، 5986310706507378352962293074805895248510699696029696 ، 11972621413014756705924586149611790497021399392059392 ، 23945242826029513411849172299223580994042798784118784 ، 47890485652059026823698344598447161988085597568237568 ، 95780971304118053647396689196894323976171195136475136 ، 191561942608236107294793378393788647952342390272950272 ، 383123885216472214589586756787577295904684780545900544 ، 766247770432944429179173513575154591809369561091801088 ، 1532495540865888858358347027150309183618739122183602176 ، 3064991081731777716716694054300618367237478244367204352 ، 6129982163463555433433388108601236734474956488734408704 ، 12259964326927110866866776217202473468949912977468817408 ، 24519928653854221733733552434404946937899825954937634816 ، 49039857307708443467467104868809893875799651909875269632 ، 98079714615416886934934209737619787751599303819750539264 ، 196159429230833773869868419475239575503198607639501078528 ، 392318858461667547739736838950479151006397215279002157056 ، 784637716923335095479473677900958302012794430558004314112 ، 1569275433846670190958947355801916604025588861116008628224 ، 3138550867693340381917894711603833208051177722232017256448 ، 6277101735386680763835789423207666416102355444464034512896 ، 12554203470773361527671578846415332832204710888928069025792 ، 25108406941546723055343157692830665664409421777856138051584 ، 50216813883093446110686315385661331328818843555712276103168 ، 100433627766186892221372630771322662657637687111424552206336 ، 200867255532373784442745261542645325315275374222849104412672 ، 401734511064747568885490523085290650630550748445698208825344 ، 803469022129495137770981046170581301261101496891396417650688 ، 1606938044258990275541962092341162602522202993782792835301376 ، 3213876088517980551083924184682325205044405987565585670602752 ، 6427752177035961102167848369364650410088811975131171341205504 ، 12855504354071922204335696738729300820177623950262342682411008 ، 25711008708143844408671393477458601640355247900524685364822016 ، 51422017416287688817342786954917203280710495801049370729644032 ، 102844034832575377634685573909834406561420991602098741459288064 ، 205688069665150755269371147819668813122841983204197482918576128 ، 411376139330301510538742295639337626245683966408394965837152256 ، 822752278660603021077484591278675252491367932816789931674304512 ، 1645504557321206042154969182557350504982735865633579863348609024 ، 3291009114642412084309938365114701009965471731267159726697218048 ، 6582018229284824168619876730229402019930943462534319453394436096 ، 13164036458569648337239753460458804039861886925068638906788872192 ، 26328072917139296674479506920917608079723773850137277813577744384 ، 52656145834278593348959013841835216159447547700274555627155488768 ، 105312291668557186697918027683670432318895095400549111254310977536 ، 210624583337114373395836055367340864637790190801098222508621955072 ، 421249166674228746791672110734681729275580381602196445017243910144 ، 842498333348457493583344221469363458551160763204392890034487820288 ، 1684996666696914987166688442938726917102321526408785780068975640576 ، 3369993333393829974333376885877453834204643052817571560137951281152 ، 6739986666787659948666753771754907668409286105635143120275902562304 ، 13479973333575319897333507543509815336818572211270286240551805124608 ، 26959946667150639794667015087019630673637144422540572481103610249216 ، 53919893334301279589334030174039261347274288845081144962207220498432 ، 107839786668602559178668060348078522694548577690162289924414440996864 ، 215679573337205118357336120696157045389097155380324579848828881993728 ، 431359146674410236714672241392314090778194310760649159697657763987456 ، 862718293348820473429344482784628181556388621521298319395315527974912 ، 1725436586697640946858688965569256363112777243042596638790631055949824 ، 3450873173395281893717377931138512726225554486085193277581262111899648 ، 6901746346790563787434755862277025452451108972170386555162524223799296 ، 13803492693581127574869511724554050904902217944340773110325048447598592 ، 27606985387162255149739023449108101809804435888681546220650096895197184 ، 55213970774324510299478046898216203619608871777363092441300193790394368 ، 110427941548649020598956093796432407239217743554726184882600387580788736 ، 220855883097298041197912187592864814478435487109452369765200775161577472 ، 441711766194596082395824375185729628956870974218904739530401550323154944 ، 883423532389192164791648750371459257913741948437809479060803100646309888 ، 1766847064778384329583297500742918515827483896875618958121606201292619776 ، 3533694129556768659166595001485837031654967793751237916243212402585239552 ، 7067388259113537318333190002971674063309935587502475832486424805170479104 ، 14134776518227074636666380005943348126619871175004951664972849610340958208 ، 28269553036454149273332760011886696253239742350009903329945699220681916416 ، 56539106072908298546665520023773392506479484700019806659891398441363832832 ، 113078212145816597093331040047546785012958969400039613319782796882727665664 ، 226156424291633194186662080095093570025917938800079226639565593765455331328 ، 452312848583266388373324160190187140051835877600158453279131187530910662656 ، 904625697166532776746648320380374280103671755200316906558262375061821325312 ، 1809251394333065553493296640760748560207343510400633813116524750123642650624 ، 3618502788666131106986593281521497120414687020801267626233049500247285301248 ، 7237005577332262213973186563042994240829374041602535252466099000494570602496 ، 14474011154664524427946373126085988481658748083205070504932198000989141204992 ، 28948022309329048855892746252171976963317496166410141009864396001978282409984 ، 57896044618658097711785492504343953926634992332820282019728792003956564819968 ، 115792089237316195423570985008687907853269984665640564039457584007913129639936 ، 231584178474632390847141970017375815706539969331281128078915168015826259279872 ، 463168356949264781694283940034751631413079938662562256157830336031652518559744 ، 926336713898529563388567880069503262826159877325124512315660672063305037119488 ، 1852673427797059126777135760139006525652319754650249024631321344126610074238976 ، 3705346855594118253554271520278013051304639509300498049262642688253220148477952 ، 7410693711188236507108543040556026102609279018600996098525285376506440296955904 ، 14821387422376473014217086081112052205218558037201992197050570753012880593911808 ، 29642774844752946028434172162224104410437116074403984394101141506025761187823616 ، 59285549689505892056868344324448208820874232148807968788202283012051522375647232 ، 118571099379011784113736688648896417641748464297615937576404566024103044751294464 ، 237142198758023568227473377297792835283496928595231875152809132048206089502588928 ، 474284397516047136454946754595585670566993857190463750305618264096412179005177856 ، 948568795032094272909893509191171341133987714380927500611236528192824358010355712 ، 1897137590064

PTC

plastic technology center

المركز التكنولوجي للبلاستيك P. T. C.



يسر المركز التكنولوجي للبلاستيك التوكيل الوحيد لشركات Brillon Castello بيلوني الايطالية و NESSEI نيساي اليابانية NESSEI A & B اليابانية PLACO اليابانية أن تقدم إلى السوق المصري - ماكينات BIAxIAL ORIENTATION STRETCH BLOW صناعة شركة NESSEI A & B الأولى والرائدة في العالم في هذا المجال وذلك لعمل عبوات من مادة PET لاستخدامها في أغراض تعبئة المواد الغذائية والغازية مثل الأغذية المخفوظة ورجاجات المياه الغازية - ماكينات COEXTRUSION FILM من شركة بيلوني الايطالية وذلك لعمل فيلم بلاستيك متعدد الطبقات لاختيار الحامات الصالحة لتعبئة المنتجات الغذائية مثل المكرونة واللحوم والحين واللين والبطاطس . الخ التي تحتاج إلى حماية خاصة حتى تظل صالحة من الناحية الغذائية والصحية . - ماكينات الحقن من ٨٠ جرام إلى ٥٠٠٠ جرام - ماكينات الحقن ٢ لون . - ماكينات الحقن على معدن .

Melinar

وذلك صناعة شركة نيساي اليابانية :

- ماكينات الفيلم والطباعة والتغطيع واللحام والشفق الطولي لأفلام البلاستيك صناعة شركة بيلوني الايطالية
- ماكينات الفيلم والنصح والمواسير والحبال البلاستيك والشكبة البلاستيك صناعة شركة بلاكو
وذلك بضاعة حاضرة .. تسهيلات في الدفع خدمات فية .
خبرة فية من مهندسين يابانيين مقيمون بمصر للصيانة



العنوان : ٣٨ ب ش منصور باب اللوق

ت : ٢٤٠٦٩ - ٢٧٨٠٢

النتقد البنيوي

بين

الأيديولوجيا والنظرية

محمد علي الكردي

يعتقد أصحاب البنيوية أن كل عملية من عمليات التملك أو الاستيعاب المعرفي لموضوع من موضوعات العالم الواقعي يتم من خلال مجموعة من الممارسات ، سواء أكان ذلك في مجال العر والأحلاق أم في مجال الصناعة والمعرفة النظرية ، كما أنهم يؤمنون بأن كل صرب من هذه الممارسات يشكل نسفا إنتاجيا يتميز بآثاره المحددة . غير أنه غالباً ما يحدث نوع من الخلط في مجال الممارسة النظرية ، وبخاصة ما يرتبط منها بالعلوم الإنسانية ، بين الأثر العلمي والأثر الأيديولوجي ، من ثم كان حرص رواد البنيوية على تحديد المفاهيم وإبراز مجالات عملها . ويقول لنا ألتوسر في هذا الصدد :

«يشكل تعبير «أثر المعرفة» هذا موضوعاً نوعياً ، ويشمل هذا الأخير ، على الأقل ، موضوعين فرعيين : أثر المعرفة الأيديولوجية ، وأثر المعرفة العلمية . أما أثر المعرفة الأيديولوجية (وهو أثر لعملية من التعرف والتعامل تنظم في علاقة انعكاسية كالمرآة) فيتميز بخصائصه عن أثر المعرفة العلمية ولكن لما كان الأثر الأيديولوجي ، نظراً لارتباطه بوظائف اجتماعية أخرى سائدة ، يشكل أثراً معرفياً خاصاً ، فإننا ندرجه ، من خلال هذه العلاقة ، في إطار المقولة العامة التي تعني بـ . إنني مدين بهذا التحذير ، لتجنب كل التباس حول بداية التحليل المقبل ، الذي يرتكر فقط على الأثر المعرفي للمعرفة العلمية»^(١) .

داخل هذه المعرفة نفسها ، ويتم باتباع قوالب وقواعد دقيقة للاستدال أو الاستنباط تضمن لنا ، في النهاية ، نواتج الخصائص العلمية في مجال الإنتاج المعرفي . على هذا النحو ، يتم لألتوسر عزل النسق الفكري ، باسم الحقيقة العلمية ، عن واقع المجتمع وتاريخه . ولا شك أن أغرب ما في موقف هذا الكاتب هو كونه مفكراً ماركسياً ، مع أن المقولة الأساسية التي تقوم عليها الماركسية هي اعتقاد «ماركس» أن المفكرين السابقين عليه قد

يقصد «ألتوسر» أن عملية المعرفة تشمل شقين : شعاً أيديولوجياً ، تخضع فيه المعرفة لمعايير خارقة عن عملية المعرفة نفسها ، وما تتطلبه من قواعد وصوابط ذاتية ، نظراً لارتباط هذه المعيير بوصائف مبسطة أو اجتماعية متصلة بالطبقات السائدة ؛ وشعاً علمياً ، لا تخضع فيه المعرفة إلا إلى «معايير الممارسة» المتصل بحوشر لبشاد لعلمي نفسه ، الذي تعني به من ثم يعتقد «ألتوسر» أن معيار الحقيقة بالنسبة للمعرفة العلمية يقوم

لا يمكن فصلها عن «الموقف» الذي كتب (أو تصور) الأديب أو الفيلسوف موضوعه من خلاله . ولا شك أن هذا الفصل بين جانبي الموضوع يعيدنا إلى الفصل التقليدي ، لدى تبين لنا عظمه ، بين الشكل والمضمون ؛ كما أن هذه الترجمة انصورية في الدراسات اللغوية قد أدت بدورها إلى قيام مدارس واتجاهات مناهضة لها ، وهي الاتجاهات المعروفة بالتعددية أو «البرجماتية» .

ومن المعروف أن هذا الاتجاه الصوري أو انشائي ينشأ في البداية ، عن اتجاهات المدرسة النقدية المهمة أساساً بدراسة الشعر ، والمسماء ناشكالية الروسية ، التي توعدت أركس في روسيا بين عام ١٩١٥ وعام ١٩٣٠^(١) ، وابنتها عنها «حنقة براغ اللغوية» ، وما كان لها من أثر عظيم في تطوير «الغويولوجيا» أو علم الأصوات الوظيفي ؛ وهو العلم الذي تأثر به «كنود ليفي ستروس» في مجال الأنثروبولوجيا ، وطلق مبادئه في رسائله الشهيرة عن القرابة عام ١٩٤٩^(٢) . ولقد كانت هذه الرسالة بداية انتشار ظاهرة السبوية في فرنسا ، وسيطرتها على جميع ألوان النشاط الأدبية والفكرية وعلى السرح من نشأت هذه التيارات الصورية ، واجهتها منذ البداية في روسيا حركة نقدية معارضة أصيلة ، إلا أنها - لظروف خاصة - لم تجد رواجاً جيداً . وعلى كل حال ، فإن الترجمة الفرنسية ، التي تعتمد عليها ، لم تظهرها إلا حديثاً . ونحن نقصد ، على وجه التخصيص ، محاولات الناقد الكبير ، سيم . خط ، «مباحثين باحثين» ، الذي لمع اسمه فجأة عام ١٩٢٩ بإصداره لدراسة مريضة من موعها عن «دوستوفسكي» ، ثم احتفى ليظهر من جديد عام ١٩٤٦ ، إثر ضخمة كبيرة حول رسالة الدكتوراه التي تقدم بها عن الكاتب العربي الشهير «فرانسوا رابليه» ، والتي لم يرض عنها أعضاء لجنة الحكم ، فمضت درجة علمية أقل .

ولقد سجل «باحثين» خلاصة أفكاره ونصواته عن فن الرواية وفلسفة اللغة في كتاب نشره عام ١٩٢٥ ، وأسماء «علم الحمال ونظرية الرواية»^(٣) . وهو يعد في هذا الكتاب دعاوى الشكليات ، وأهمها فصل المحتوي عن الشكل باسم رفض «المضمون الإيديولوجي والأخلاقي أو المعرفي للعمل الفني» ، لأن ذلك يهتري أن «الموضوع الجمالي» ، وفقاً لتفسير باحثين ، يرتكز فقط على «مادة» الفن وأداته ؛ الأمر الذي لن يفرج الأدب عن إطار اللغة . إن «باحثين» يعتقد أن الموضوع الجمالي ليس مبدأ ميتافيزيقياً سابقاً على الخلق الفني ؛ إذ إنه الواقع الحي والملموس لحركة الوعي خلاقاً ، وهي حركة تتشكل ، على الطريقة الظاهرية ، داخل مواقف معرفية وأخلاقية ماثلة دائماً من قبل . إن الوعي الخلاق يدمج ، في تكوينه لموضوع الجمالي ، بين اللحظة التقويمية أو المعيارية ، ووصفية الحدث أو الظاهرة التي يتناولها بالمعاينة في إطار لغة رمزية . وإذا كانت اللغة رمزية في جوهرها ، فإن الرمز لا يمكن أن يكون مثالياً ؛ لأنه لا يقوم على اتفاق أو تصور عام سابق عليه ؛ وهو كذلك ليس نفسياً ولا فردياً ؛ لأنه في جوهره ظاهرة اجتماعية مبرودة بمعنى ، يقوم الوعي بتعملها . من ثم تصح كل ألوان النشاط

فسروا العالم في حين أن هو وجماعته ليغيره . وإذا كان «ماركس» قد أسس منهجه المكري على تصور معين لتطور المجتمعات البشرية ، وهو ما يسمى «بالمادية الجدلية» ، التي تنطبق على الواقع المباشر ، وتنعكس من خلال ميكانزمات اقتصادية واجتماعية في الصميم العرفي ، يخلو لجان - بول سارتر تسميتها بالرسائيات (Métaphores) ، فإن «التوسر» يرفض ربط الفكر الماركسي بالتاريخ ، ويريد إقامة نسق منطقي في قلب الخطاب أو النظرية الماركسية ، بحيث تكتسب قيمتها من ذاتها ، وتنشأ فيها «الحقيقة» من ترابط النسق ومنطقية الداتية .

من الواضح إذن ، أنه إذا كانت الماركسية «التقليدية» تريد فرض تصورات محددة لمسار التاريخ ، انطلاقاً من معاهيم تاريخية لتطور المجتمعات البشرية ، تقودها - في النهاية - إلى الوقوع في مأزق : وماذا بعد الماركسية ؟ خصوصاً إذا كانت القاعدة الأساسية أو المقولة العامة هي المادية الجدلية وتطورها إلى مالا نهاية في شكل صراع الأضداد ، فإن «التوسر» يريد - تجنباً لهذا المأزق - فصلها عن مجال التطور التاريخي في صورة مجموعة من المبادئ . يعتقد أنها تشكل أساساً لنظرية علمية ماركسية . ولما كان «التوسر» يرفض ربط هذه النظرية ، التي يصوغها على نمط مثالي ، بكل المؤثرات الخارجية الأمر الذي يتصل - في نظره - بالتصورات الإيديولوجية ، فإنه يقرنا هذه الطريقة إلى لون جديد من الاغتراب ، هو الاغتراب في النسق . وما هذا الاغتراب في النسق أو في الخطاب النظري نفسه إلا الإيديولوجيا الجدلية التي يقوم عليها الفكر البيوتقي كله ؟

ولقد أكد لدينا هذا الانطباع مشروع «أركيولوجيا» المعرفة ، الذي دعا إليه «ميشيل فوكو»^(٤) ، وناشأ من خلاله بموت «الإنسان» ، وهو يقصد بذلك «الموضوع» الذي نشأت وتبلورت حوله العلوم الإنسانية منذ القرن التاسع عشر . يقول «فوكو» :

«علينا إحلال انتظام الموضوعات التي لا ترسم إلا في قلب الخطاب ، بدلاً من الكثر الغامض للأشياء القائمة قبله ، وتصريف هذه الموضوعات بدون الرجوع إلى قرار الأشياء ، وإنما بإرجاعها إلى مجموعة القواعد التي أنشأت انتظامها كموضوعات في خطاب ، وشكلت على هذا النحو ، شروط انبثاقها التاريخي»^(٥) .

من ثم تبين لنا أن «الاكتشاف» الكبير الذي تنبئ النبوة إلى نفسها هو أن الواقع الوحيد الذي يقوم عليه الفكر أو الأدب لا يخرج عن إطار الخطاب أو اللغة . ومن الواضح هنا تأثير إسهام علم اللغويات السويسري الشهير «فريدريش دي سوسير» ، الذي ميز بين اللغة والكلام ، «فعرّف اللغة بأنها النظام أو النسق الصوري الذي يشمل جميع القواعد الضابطة للكلام ، وعرف هذا الأخير بأنه «الإنجاز الشفوي»»^(٦) ، أو التراكيب الممكنة في حدود هذا النسق . وليس من شك في أن هذا الاهتمام من قبل عالم اللغة بالنسق مقبول ومنطقي ؛ لأنه يريد أن يشيء موضوعاً علمياً نموذجياً يتناوله بالدرس والتحليل والتصنيف . أما بالنسبة للمفكر أو الأديب ، فإن اللغة ليست إطاراً صورياً ، ومن ثم

الثقافية أنساقاً ومزجة تتطابق مع مجال الإيديولوجيا ، وتترعرع إلى التشكل في صورة لغة ؛ لأن اللغة ، حتى ولو كانت مستبطنة ، ذات طابع اجتماعي على الدوام . يقول «باحثين» :

«في الكلمة أشكال نفس من وجهة نظر الآخر ، وفي آخر المطاف ، من وجهة نظر الجماعة»^(٨) .

وإذا كان «باحثين» يعنى بالإيديولوجيا ويعدها ملازمة لعملية الخلق الفني ، فهو لا يقصد الإيديولوجية الخارجية أو المحيطة بالكاتب أو الفنان في صورة تاريخ الأفكار ، التي كثيراً ما يقدمها لنا النقاد التقديديون منعصلة عن العمل الفني ، وبطريقة موازية للأعمال الأدبية أو الفنية التي يقومون بتقديمها أو التاريخ لها ؛ وإنما يقصد الإيديولوجيا التي تحدد الشكل الفني وتؤثر في بنائه . لعصوى تأثيراً مباشراً . لذلك نرى «باحثين» يميز بين نوعين من الأشكال : (أ) الشكل المعماري أو البناء التكويني ؛ وهو صورة المصمون ؛ ويشمل عالم القيم والنماذج المعيارية ومفاهيم البطولة والشخصية وروح التهكم ؛ (ب) أشكال التأليف ؛ وهي ما نسميه الأنواع ، كالفصصة والرواية والقصة القصيرة والفصيدة والمنحمة ، أي مظاهر الصياغة الفنية^(٩) . ويرى «باحثين» أن الموضوع الجمالي لا يمكن فصله عن البناء المعماري ؛ ومن هنا تتحدد المطابقة ، التي أشرنا إليها بين الإيديولوجيا والسق الرمزي على أسس المبدأ الذي يؤمن به الكاتب ، وهو أن الخلق الفني ، في جوهره ، عمل تقييمي وموقف واختيار . لذلك لا يمكن لهذا العمل أن يتجاوز عالم القيم ؛ فهو يتشكل من خلالها ، ويكتسب منها مصمومه وأبعاده الفنية والأخلاقية من ثم ، يميز «باحثين» بين قضية المعرفة ، التي يعنى بها الشكيبون ويضعونها في المقام الأول ، وقضية الفن أو الحكم الجمالي ، الذي لا يمكن فصله عن الإيديولوجيا ، أي هام القيم . يقول «باحثين» بصدد العمل الفني

«إن الخاصية الرئيسية للخلق الجمالي ، التي تميزه بطريقة بينة عن المعرفة والفعل ، هي طابعه التلقائي الذي يتقبل بالإيجاب ؛ فالواقع السابق على الموقف الجمالي ، وهو الواقع المعروف والمقيم أخلاقياً ، يدخل في المؤلف الفني ويصبح بالنسبة إليه ، منذ هذه اللحظة ، عنصراً مكوناً لا غنى عنه»^(١٠) .

بيد أن الشكيبين وأتباعهم الحدد من البيويين قد استطاعوا أن يطمسوا هذا الحجاب الجمالي والتقييمي باسم محاربة الإيديولوجيا والربط بينها وبين الوعي الرأسمالي ؛ ولقد أطلقوا على منهجهم أسماء جديدة ، أهمها علم الأدب أو «الأدبية» (littérarité) . يقول لنا «تودوروف» في هذا الصدد :

«دراسة الأدبية» وليس الأدب : هذه هي الصيغة التي أشادت ، منذ قرابة خمسين عاماً ، إلى ظهور أول اتجاه حديث في الدراسات الأدبية ، ألا وهي الشكلية الروسية . إن جملة «جياكسون» هذه تريد تحليل موضوع الدراسة ؛ ومع ذلك ، فإنه قد وقع لبس في فهم معناها الحقيقي خلال مدة طويلة . فهي لا تهدف إلى إحلال

دراسة كائنة للأدب محل المنهج التجلوري (سواء أكان نفسياً أم اجتماعياً أم فلسفياً) السائد حتى ذلك الوقت ؛ إذ إنه في أي حال من الأحوال لا يمكن الاكتفاء بوصف مؤلف ما ؛ الأمر الذي لا يمكن أن يكون هدف علم من العلوم (وسيجن بصدد علم فعلاً) . إنه من الأصوب أن نقول : بدلاً من إسقاط نمط آخر من الخطاب على العمل الأدبي فلسفته هنا على الخطاب الأدبي نفسه . ومن ثم فنحن لا ندرس العمل الأدبي ذاته ، ولكن إمكانات الخطاب الأدبي التي جعلت هذا العمل ممكناً ؛ فعل هذا النحو ، نستطيع الدراسات الأدبية أن تصبح علماً للأدب»^(١١) .

يحاول أصحاب هذا الاتجاه إذن أن يجعلوا من الدراسة الأدبية صرباً من المعرفة العلمية ؛ وهو ما يطلقون عليه اسم «علم الأدب» ؛ أي قواعد الإنتاج الأدبي وقوانينه . ويتم ذلك ، في نظرهم ، بتحديد وظيفة عملية التأليف أو الكتابة في صورة عملية مادية ، لا تخرج عن نطاق الممارسة وما تنتجه من تصورات تتفاعل جدلياً معها ، وبانسباط القواعد والمبادئ التي يصل إليها الكتاب من خلال ممارستهم لهذه الوظيفة . ولقد تحدت معالم المدرسة النقدية الجديدة في ضوء الممارسات الثورية لرواد «الرواية الجديدة» أنفسهم ، أمثال «الآن روب - جرييه» ، و «كلود سيمون» ، و «روبير بيجيه» ، و «جورج جكارديو» ، الروائي والناقد المظر للرواية الجديدة ، كما تبلورت خلال أعمال المجلة الرائدة في مجال الكتابة الثورية الجديدة «سوتشاه» وهي مجلة Tel Quel . لكن فلسفة الكتابة الجديدة ترتبط ، في الواقع ، بمفاهيم أوسع وأعم ؛ لأنها تشمل معظم رواد المدرسة البيوية الفرنسية ، أمثال «سولرزي» ، و «جان - بير غاي» ، و «جوليا كريستيفا» ، و «جاك دريدا» ، و «ميشيل فوكو» و «لوي ألتوسر» .

إن فكرة الممارسة «المادية» لظاهرة الكتابة تبدأ ، في الواقع ، عند كثير من كتاب الرواية الجديدة ، كمرحلة لاحقة ، تبدأ مع نهاية فترة من الإرهاصات الفكرية ، وضعت أسس الرواية التقليدية ، الموروثة عن القرن الماضي ، موضع التساؤل . وأهم ما شككت فيه هذه التساؤلات موضوع وحدة الرواية ، وتسلسل الأحداث تسلسلاً مطلقاً ، والحبكة ، والتطور الرمزي الخطي نحو حل معقول ، ودراسة الشخصية بأبعادها النفسية والاجتماعية . وتواكب هذه الفترة لرداء المظاهر البيوية خلال الستينيات . وليس من شك في أن الاهتمام بالبيوية مرادف للاهتمام باللغة كسقي فكري وبناء صوري متكامل . ولقد عى رواد المدرسة الجديدة بإبرار أهمية اللغة كنتاج اجتماعي مادي ، سابق على الكلام والتصورات والمعاني . من ثم تصبح اللغة عنصراً إيديولوجياً أساسياً ، إن لم تكن تشكل الحامض الإيديولوجي الرئيسي للتصورات الاجتماعية الكلية . لذلك يرى كثير من هؤلاء الكتاب تحبص اللغة من كل الممارسات السابقة ، والتصورات القبلية المتراكمة ، التي انتهت مع انتهاء فترة فاعليتها ، وتحريمها كلية ، حتى تصبح أداة ملائمة لساء

تصورات وإنجاز ممارسات جديدة ، تتلام مع ضرورات التطور وحاجات المجتمع الجديد . من ثم يقول لنا «الآن روب - جريه» :

«إن الكتابة الروائية لا تهدف إلى الإعلام ، كما تفعل الحولية والشهادة أو الوصف العلمي ؛ إنها تشكل الواقع ؛ وهي لا تعرف قط ما تبحث عنه ، وتجهل ما تود أن تقول ؛ إنها ابتكر ؛ ابتكر للعالم والإنسان ، ابتكر دائم وتسلل مستمر»^(١٣) .

وليس من شك في أن المقصود هنا ليس مجرد القول بأن الأدب لا يصور العالم كما هو ولكن يبحث من جديد فحسب ، وإنما المقصود هو ثورة في تصور عملية الكتابة ووظيفتها الحضارية . وتتلخص هذه الثورة ، كما يراها أصحابها^(١٤) ، في ثلاثة مبادئ رئيسية : (أ) ليست الكتابة في أداها لوظيفتها الإنتاجية تصويراً ؛ (ب) إن الكتابة هي التي تطبع التاريخ بإيقاعها وليس العكس ؛ (ج) إنها الكتابة ليست مرادفة للحقيقة ولا تشكل رمزاً لها . وإذا كانت الكتابة ، وفقاً للبدا الأول ، لا تصور ولا تسجل الواقع ، فذلك مرجعه إلى كونها «عجالي الخيال» ، إذ إنها ، كما يدهي «مبشيل فوكو» : «العصب الكلامي لما لا يوجد كما هو» ؛ كما أن العلاقة التي تعقدها الكتابة مع الخيال علاقة مركبة ، تقوم على بعض من المساندة ، وبعض من المعارضة . لعملية الكتابة ، وهي تحول صرف ، تفرض :

«مسافة لا تظهر في العالم ، ولا في اللاشعور ولا لناظرين ، ولا في الوجدان ؛ مسافة لا تقديح لنا ، في حالتها المجردة ، غير مربع من السطور المجردة»^(١٥) .

وإذا كانت الكتابة هي التي تطبع التاريخ بمرجاتها ، فذلك لأنه ليس هناك تطابق بين الذات المرينة وعملية التسجيل الكتابي ؛ كما أنه ليس هناك تزامن بين التاريخ والإرادة ، ولا حتى بينه وبين الرغبة التي تحكم عالم اللاشعور . من ثم لا يمكن للتاريخ أن يكون تطوراً خطياً بالغ الاتساق ، عكس ، كما تعكس المرأة ، أهدافه ومرامي في صورة مبادئ ورموز معبرة ، كما هو الحال في المبهجلة ؛ فهو ليس إلا ضرباً من التدخل أو التشابك بين هياكل ومستويات مختلفة ، بحيث يصعب القول بالتزامن بين البنية الاقتصادية مثلاً والنية الفكرية ، أو بالاتساق التام بين الهيكل الاقتصادي والتركيب الطبقي لمجتمع ما ، أو بين البنية الاجتماعية والنسق الإيديولوجي السائد ؛ فالعلاقة بين هذه الأسى والهياكل ليست متصلة ، كما يتصور البعض ، بحيث تنعكس البنية التحتية في البنية فوقية بطريقة آلية أو تلقائية . إن لقول بأن الكتابة هي التي تصنع التاريخ يسمح ، في نظر السيويين ، بتمزيق النسق الرمزي والإيديولوجي الذي يعيش فيه العرب ، والذي يطابق فيه الرمز الصورة الوهمية التي يرى هذا الأخير من خلالها نفسه ؛ كما أن هذا القول يسمح بظهور نوع جديد من الكتابة يأخذ ، فيه النص الأولوية على قصد المطوق وعلى نية أو إرادة قائله ومدونه .

من ثم ليس هناك أي تطابق بين الكتابة والحقيقة ، نظراً لتداخل المستويات النفسية والاجتماعية مع الأبنية اللغوية والأسلوبية ، وتضافرها جميعاً على خلق مسافة أو منطقة مجهولة الهوية بينهما . لذلك لا ينبغي تصور الكتابة على أنها تمثل الحقيقة ، وإنما علينا أن نتخيلها في هيئة مجال نقدي لا تظهر فيه أبعاد النص ولا بين مثوله الفعلي إلا بإعادة توزيع العلاقات بين عملية التسجيل الكتابي والكلام (الإنجاز بالقول) ، وبين مفاهيم المكان والتصوير ، ووشائج المدلول الإرادي ومكبوت الرغبة ؛ الأمر الذي يخلق في النص مساحات بيضاء كثيرة ، ويجعل من الكتابة مجموعة من لدالات الرمزية كالشجرة - علينا أن نرد كلا منها إلى مدلوله ، بحيث يمكننا أن نقرب من إدراك ميكانزمات النص ، ونبين وظائفه الإنتاجية د حل النسق السيولوجي الذي يتم إلى به ؛ هذا غير قوة الإرجاء الهائلة التي تولدها العلاقات الفرقية الكامنة في طياته ، والتي تجعله يضم بين أسطره شحنة من المدلولات الممكنة أو المرجاة ، أكبر وأوفر من تلك التي ندرکها مرة واحدة ، أو نحيط بها عندما بصفة فاطمة ونهائية

وقبل أن يشرع النقاد البسيويون في عرض اجانب البناء أو الإيجاب في مفهومهم للأدب ، وفي ممارستهم للنقد الأدبي ، الذي غالباً ما ينصب على النص ولا يكاد يفارقه أو يجاوزه إلى ما عداه ، نراهم يقومون بعملية تطهير لكل ما يشغل «الساحة النقدية» من مخلفات الماضي وإرهاصات الحاضر القائمة على الأوهام الموروثة . وأول ما يوجه إليه هؤلاء النقاد سهامهم مفهوم «المؤلف الأدبي» نظراً لما يشير إليه هذا المفهوم من معنى توحيد النصوص وصهرها في قالب واحد يقوم على التكامل وشمول ، ونظراً لارتباط هذا المفهوم بشخصية الكاتب بما يفترضه من علاقة خطية أو مباشرة بين الإنسان والعمل الأدبي ؛ وهي العلاقة التي تتركز على مبدأ وحدة الهوية ، واستمرارية الصفات ، وثبات الطباع . ويرفض هؤلاء استناد كذبت فكرة التسجيل الواقعي ، التي تفترض أسبقية الموضوع على وجوده الكتابي ، وما يترتب على هذه الفكرة من صفات الصدق والإخلاص والأمانة ، التي تنسب عادة إلى «الكاتب الجيد» . وكذلك هم يبنون مبادئ الإلهام ، والخلق الأدبي ، ورسالة الكاتب أو العمل الفني ، ويعتقدون أن الإيمان بهذه المبادئ يؤدي ، في النهاية ، إلى الماء النص والقضاء على وجوده المادي الكثيف ، كما يؤدي إلى انقراض الفن الأدبي أو النصحية بأهم متطلباته وخصائصه .

من ثم لم يمد مفهوم التأليف أو المؤلف باعتد به أمام مفهوم الكاتب (scripteur) ، وما يتصل بهذا المفهوم بالحديد من معاني الممارسة والمعالجة الحرفية لعملية الكتابة ؛ فالكاتب لا يجمع اللغة لعدد من التصورات المسبقة ، أو مجموعة من الأفكار الأولية ، التي يمكن أن نسميها تأليفاً أو مؤلفاً بمعنى الكلية أو الشمولية القائمة على وحدة في المعنى واتساق في البناء والحبكة والعناية ، إنما هو لا يعني بالكتابة إلا قدر عايت به حرفة من الحرف ، أو بصناعة يسعى إلى إتقانها وإلى اتقان في إنجازها

بأفصل لوسائل . يقول الأستاذ «ريمون جان» في تعريف ظاهرة الكتابة الجديدة :

«إنني أوضح أنه إذا كانت فكرة الممارسة التحويلية يمكن استثمارها من «بريحت» بوصفها دليلاً على تعارض مائع الشدة ، مع كل تصور للفن يقوم على المحاكاة أو التصوير ، فعينا - مع ذلك - أن نهماها هنا بمعنى خاص ، أي بمعنى أنها عمل تحويل متميز ينصب على الأشكال واللغة ، وليس في صورة تدخل يتم على مستوى قراءة الواقع الاجتماعي أو العلاقات السياسية»^(١٧) .

وواضح هنا أن الصدارة في عملية الكتابة تكون لفكرة الممارسة والصناعة ، بل أكد أقول للمهارة الحرفية التي يشبهها «ريمون جان» بعملية لجميع الهواة (bricolage) التي يشغف بها عالم الأنثروبولوجيا الكبير «كلود - ليڤي سترووس» ويستخدمها مبدأ تفسيرياً لكثير من الأساطير والأناسق الثقافية . ويؤيد هذه لتصورات أحد كبار رواد الرواية الجديدة (Nouveau Roman) وأكثرهم جذرية ، ونقصه به «كلود سيمون» ، الذي يرفض أي افتراض أولي أو تصور كامل سابق على «مفعل الإنتاج الأدبي» ، إذ إن الكتابة تشكل ، في قصوره ، هي نفسها ، ومن خلال أدائها لوظيفتها ، متجة أسسها النظرية ، وليست نتيجة عنها بطريقة لاحقة . ويبدو أن «كلود سيمون» لا يطلق في كتاباته من خطة أو فكرة مسبقة ، فهو يقول لنا في كتابه «أوريون الأخير» بهذا الصدد :

«قبل أن أبدأ بخط علامات على الورق ، لا يوجيشتني إلا حشد غير محدد من أحاسيس تكاد تكون مبهم ، ومن ذكريات قد لا تكون جيدة التراكم ، ومشروع غائم ، جند هائم»^(١٨) .

ويحدد لنا «ريمون جان» في فن ممارسة الكتابة الجديدة محورين رئيسيين : (١) محور المصادفة ، ويتم بواسطته معالجة جميع الموضوعات في صورة مواد أولية بطريقة متسلسلة ، أي من غير أن يميز بين الموضوع الرئيسي والموضوعات الثانوية ، وهو المبدأ الذي يسميه أبب : «الثبات الوظيفي للموضوعات» ؛ (ب) محور التجاور ، ويقوم على مجاورة الموضوعات بعضها لبعض ، من غير تسلسل ولا ترتيب منطقي ظاهر . ويبدو أن هذه الطريقة في التفسير تسم بالمشوائية ، أو على الأقل تعرض «إمبريقية» صمنية الكتابة ، وهو الأمر الذي يرفضه المنظر الأول ، والمشرع الأكبر ، إن صح هذا القول ، للرواية الجديدة «جان ريكاردو» ؛ فهذه الأخير لا يعتقد أن الكتابة الجديدة عملية تجمع لقطع متنافرة أو غير مترابطة ، بل طريقة «تجميع الهواة» التي يولع بها «كلود - ليڤي سترووس» ؛ إذ إن النص ، في نظره ، يؤدي وظيفته من خلال الموقف الذي يتم إنتاجه فيه ؛ وهذا الموقف ، مهما كان عشوائياً ، يتضمن جوانب ميتافيزيقية وإيديولوجية . يقول «جان ريكاردو» :

«إن الإيديولوجيا ، التي مازالت سائدة حتى الآن ، تستند بحق ، كما أبرزه البعض هنا ، إلى عقيدة التصوير

التعبير ، أو إذا فاضلتهم ، إلى أولوية المعنى القائم قبل فعل الكتابة . إن هذه العادة الفكرية ، التي يلمسها في مجالات عدة ، يضرب بها كلية عرض الحائط مع إنجاز «الثلاثية» [لكلود سيمون] . . . من ثم ، فإن الممارسة الجديدة للنص تمثل بصفة موضوعية ، سواء رغبت أم لم نرغب ، آلة حرب ضد هذا الوضع الإيديولوجي»^(١٩) .

وكذلك يذهب بعضهم ، مثل «جان - كلود رايبون» ، إلى أبعد من ذلك ، فيرفض نموذج «سوسير» (الدال - اندلول - المرجع) ، بدعوى أنه مثالي ، وأنه لا يتجاوز عقيدة تصوير الواقع أو التعبير عن حالة الشعور . من ثم ينادي «رايبون» بتطبيق مفاهيم مادية صرف على دراسة النص ، ك مفاهيم العمل أو الأداء والإنتاج والتحويل والتوليد ، على شريطة أن نستعملها كدلالات لإدراك النص في صورة «نشاط حاصر لوسائل حرفية» ، وفي صورة جهاز منتج وليس كترأ حافلاً بالمعاني . إن نشاط النص يتم ، في نظر هذا الناقد ، في ضوء مبدئين : (أ) مبدأ الإنتاج الذي يحدث عمليات تحويل في هيكل الدلالات ؛ (ب) مبدأ التوليد الذي يحكم نشأة المدلولات التبادلية وتطورها . بعبارة أخرى ، تختص وظيفة الإنتاج بإقامة وصف الأشكال والتراكيب اللغوية واستخراج بعضها من بعض ؛ ويعني مبدأ التوليد بتسلسل المدلولات وتحديد طرائق تكرارها وتباينها»^(٢٠) .

وعلى الرغم من أن مفهوم الكتابة الذي تقدمه لا يشكل السمة الغالبة على كل مؤلفات الرواية الجديدة ، وأهم قطبيها «الآن - روب جرييه» و «جان - كلود سيمون»^(٢١) ، إلا أنه يشكل الخصيلة الثورية التي يتسم إليها هذان الكاتبان ومعظم الكتاب المعاصرين لهم والمتعاطفين مع الاتجاهات الجديدة . من ثم يصبح مطلقاً أن تعني جماعة الكتاب التي نلتف حول مجلة (Tel Quel) باستغلال هذه الخصيلة ، والإفادة منها بطريقة منهجية . وقد حدد منظرو هذه الحركة تاريخيين مهمين يمثلان لحظة الوعي في بلورة النظرية الجديدة وتحديد آثارها الهائلة ، وهما عام ١٩٦٣ و ١٩٦٨ المرتبطان بتدوين «سيريزي» و «كليف»^(٢٢) .

إن مرحلة الاهتمام بأساليب الكتابة ذاتها ، واعتبارها طرائق مادية تقوم على أسلوب إنتاج ذات الحركة ، لا تتم - كما قلنا - بطريقة عفوية ، سواء عند «الآن - روب جرييه» أو عند «كلود سيمون» ؛ فهي حين تتضح معالمها لديهما يكون ذلك في نهاية مرحلة من الكتابة الظاهرية أو الفسيومينولوجية . والمعروف عن هذا الصرب من الكتابة أنه يعد الشعور ، على جميع مستوياته العليا والدنيا ، الموجه الأول لعملية الكتابة ؛ كما أنه يعد المحرك الخلاق للخيال ، والتنظم للذاكرة والرمز الوجداني . ولقد نشأ هذا اللون من الكتابة مع «جويس» و «مارسيل بروست» ، وبلغ ذروته مع «ناتالي ساروت» ؛ وهي تعد أيضاً من كتاب الموجة الجديدة . لقد اهتمت ، بوجه خاص ، بتسجيل الأحاسيس الغائمة ، أو الأحاسيس الدنيا ، التي لم تصل بعد إلى مرحلة التركيب الواضح بحيث يستطيع الشعور أن يدركها أو يعبرها في يسر وجلاء . (tropismes)

وعلى الرغم من أن هذه النقلة من الأسلوب الظاهري في الكتابة والتصوير إلى الأسلوب المادي الإنتاجي قد تبدو عملية داخلية في نسق المؤلف الأدبي «لكلود سيمون» و«الآن - روب حريه» ، إلا أنها تطابق ، بشكل مسترعى الانتباه ، النقلة التي تمت من المفاهيم الفسيولوجية أو الوجودية معامة إلى المفاهيم البيوية «المصاعدة» ، انشلاء من الستيات . وهي تطابق ، في سطر ، وفقاً لبدأ الفصل المعرفي الذي اكتشف «جاسمون» ماشاره ، تحولاً متصلاً بنقطة محددة كان لابد أن تقوض في المنهج الظاهري أو الوحدوي حتى تقوم البيوية على أنقاضه ، وهذه النقطة هي إيمان الظاهراتية بأن حقل المعرفة وعالم العواطف والانفعالات لا يتشكل إلا من خلال الشعور وعملية الفصد (Intentionalité) المنسقة والمرتبطة بالخالف للمعاني ، في حين نقيم البيوية كيانها وفلسفتها على محض هذه العكسة ، على أساس أن الشعور ليس هو المركز وبؤرة الوجود ، وإنما هو مجرد انعكاس لقوة أكبر منه ، تسيطر عليه بطريقة لا إرادية ، وهي قوة الأساق المختلفة ، التي نعيش من خلالها ، والتي تسبق الوجود كما تسبق انكليات الجراثيم . من ثم كانت مهمة البيوية هي استنباط هذه الأساق المختلفة ووصفها . وقد أتاحت لها هذه المهمة الالتقاء بالمفاهيم اللغوية الجديدة التي أسسها «فردباند دي سوسير» وبلورتها حلقة «براغ» وأهم روادها «جاكسون» لا غرابة إذن أن يكون النسق اللغوي هو النموذج المعرفي السائد ، الذي يسمى معظم رواد البيوية إلى تطبيقه في مختلف ميادين المعرفة .

إن البعثة تصبح ، من خلال هذا المنظور ، وبفعل هذه المؤثرات جميعاً ، كياناً قريباً يهيمن على الإنسان وسيطر على عواطفه وأحاسيسه . وسوف يدفع الكاتب إيمانه بهذه المقولة الجديدة إلى قلب كل المعايير التقليدية ، فهو لن يستخدم أسلوباً معيناً لإبراز ما يجيش بصدوره من انفعالات ، أو ليصور أحداثاً معينة ، بل وسينحصر عن إرادته كلية ، وسيترك للغة نفسها سبكاً وميكانيكاتها المحتملة مهمة تحريك قلمه . وقد يذكرنا هذا ، بمط «الكتابة الأنوماتيكية» الذي ابتكره «أندريه برينون» وعده نموذجاً ومثلاً أعلى للآداب السريالي ، لولا أن السياق والأعراض تختلف في الخاليتين ، نظراً لارتباط الكتابة السريالية بالاشعور والحالات الوجدانية ، في حين تقوم الكتابة البيوية على ميكانيزمات اللغة الموضوعية . إن اللغة ، في مجال البيوية ، تتعجز كالبركان أو تتدفق كالسيل الذي يسيطر على كيان الكاتب كله ، إلى درجة يصح فيها مجرد مدون أو مسجل لخلجاتها ونبضاتها . من ثم يكون الأدب مجرد دهشة تتأبنا أمام حروفها وتراكيبها ، كما يقول «جان - بيار فاي» ، المنشق على جماعة (Tel Quel) ، والداعي إلى حركة تغيير الأشكال (change) :

«والأدب ، ما هو ؟ ليس هو الانبهار والتوقف أمام هذا الحرف الذي مارال معرنا ، الذي لم يدخل في شعرة بعد ، والذي يكتب ويتعقد نسيجه شبه الغائب والدائب الاحتراق ها هنا أمام ناظرينا . إنه يتج المعنى ويشعل هذا العالم ويحول» (٢١) .

يبد أن هذه الهيمنة اللغوية الخالصة على عملية الخلق الأدبي ، خاصة في عالم الرواية الحديثة ، لم تكن قد تمت إلا في نهاية مرحلة إرهابيات طويلة ، تكاثفت جميعاً هدم لقيم الروائية التقليدية ، وخصوصاً ما يتصل بها بقضية تمثيل الواقع وتحجس السمات النفسية . لذلك نرى كثيراً من رواد هذه المدرسة ، مثل «الآن - روب حريه» و«روبير بسجيه» ، و«جان - لوى بودري» ،

«فيليب سوللرز» (٢٢) ، يعنون في البداية بالقضاء على نموذج البطل الذي يعد محور الرواية الموروثة عن القرن التاسع عشر وعالم ما تتخذ عملية القصة على شخصية البطل مظهرين مختلفين

(أ) مظهراً صورياً بحتاً ، يتصل بعملية عرض الشخصية نفسها وتقديمها ؛ ومن ثم نرى الشخصية تقدم إليها بطريقة مسطحة ، وفي صورة مفتحة ، وعن طريق الإشارات والحركات الخارجية ، بعيداً عن التساق أو الترابط ، وكذلك باستخدام عناصر التكرار الممل ، والتناقض بين السمات المحددة والحسية ، واستعمال خصائص الشخصية بدلاً من الأسماء ، لمواكبة بذكر الحروف الأولية من الأسماء ، والخلط بين الوعيين بحيث لا نعرف إذا كنا بصدد رجل أو امرأة ؛ (ب) ومظهراً أخلاقياً ، يتصل بالكمونات النفسية للشخصية . ومن هنا نرى اهتمام هؤلاء الكتاب باختبار نماذجهم الإنسانية من بين تعاليم المجتمع ؛ الأمر الذي يكرس مفاهيم الصراع والصلالة والانحطاط ، وانسحاق الإنسان أمام التاريخ ، وهيمنة المجتمعات الشمولية . وليس من شك في أن هذه الصورة الكثيفة لصراع الإنسان هي التي جعلت «لوسيان جولدمان» (٢٣) يعتقد بأنها النهاية المنطقية للشخصية الإشكالية التي بلورها «جورج لوكانش» في تحيلاته للرواية الأوروبية خلال القرن التاسع عشر ، ظناً منه بأن صراع الشخصية وانقراضها النهائي هو المصون العمل للرواية الحديثة . إلا أن هذا الجانب من جوانب الشخصية ، كما سبق أن قلنا ، ليس إلا مرحلة من مراحل هدم أسس الرواية التقليدية لإفساح المجال أمام ظهور أشكال وصيغ جديدة

كذلك سبقت ظاهرة هيمنة اللغة على عملية الكتابة حركة من الفوضى أو البلبلة المقصودة بين شخصية المؤلف والراوي ، بحيث لا نستطيع أن نقيم علاقة خطية أو متصلة بينهما ، وذلك تحمياً لكل مفاهيم التأثير والتأثير ، وأوهام السيرة الذاتية ، وكل ما دار في هذا الملوك من المفاهيم والتصورات الأدبية المتوارثة . وتجلى هذه الظاهرة في محاولة عرض المحتوى المباشر لندكرة ، مع ما يقتضيه هذا العرض المباشر من انقصاص وارتداد ، وإيقاع علاقات عشوائية ، وضباب لكر مسطوح ومعقوبة ، وتهدية للمفهوم أو التصور السوي للزمان . من هنا يتضح لنا أن الواقعية العملية عملية وهمية ، وأن مفهوم الزمان الروائي ، عن سبيل المثال ، يختلف تماماً عن المفهوم المنطقي للزمان كما يسه العقل العمل ، وهو الأمر الذي دفع «رولان بارت» إلى المصالة بتسمية زمان الرواية بالزمان «السميولوجي» ، لتيمره عن الزمن الواقعي المألوف . وبصدد هذا الزمان الخيالي ، يقول ل «ميشيل فوكو» إنه نوع من التوهم الخالص ، وأنه شيء «شبه المنهوس» أو خريطة من المراجع تحدد علامت النقص والتمام ، والقرب والبعد ، والتكرار (٢٤) .

على تصور شمولي قبل لأحداث عليها أن تبدأ وتنتهي بطريقة تتلاءم مع «معقولة» عامة ومقبولة . وأهم ما يلجأ إليه هؤلاء الكتاب لعدم معاهيم القصة التقليدية اصطلاح عوامل التكرار والتوليد النصي عن طريق تفتيت المعاني واستغلال تناقضاتها ، واستخدام العناصر السابقة في عناصر جديدة ؛ بحيث يبدو النص كآلة تلوح حول نفسها ، والاعتماد على أي تنظيم للموضوعات أو بالأحرى للمقاطع (Séquences) ، بحيث لا نستطيع تمييز الموضوعات الرئيسية عن الفرعية ، وإطلاق العنان لتكاثر الاستعارات والتشبيهات بطريقة عشوائية ، وإدماج عناصر فنية خارجية في سياق الرواية ، نستمد غالباً من مجالات السينما والمسرح وفنون الرسم أو التصوير ، واستخدام مبدأ «المرايا العاكسة» (mise en abyme) الذي ابتكره في البداية «أندريه جيد» ، والذي يتلخص ، بالنسبة للرواية الجديدة ، في رواية الرواية نفسها ، أو الإشارة إلى عملية السرد أو انقراض الروائي نفسه داخل العمل الفني ، الأمر الذي يقضي ندباً على كل إحساس بالواقع واطمئنان إليه ، وعلى كل لغة مع عالم لقيم والنماذج الإنسانية المألوفة والمتوقعة .

ولا شك أن هذا التمرکز حول النص ، وعمله عن كل تأثير في الواقع وتأثير به - وهو الأمر الذي أدى إلى الظاهرة التي أسميناها «الاعتراض اللغوي» - كان لا بد أن يثير رد فعل أو محاولة جديدة لتجاوزه . وهذا ما قام به في الواقع «جان - بيير فاي» ، الذي أدرك أن اللغة والأشكال التعبيرية لا يمكن عرهما عن اسوق والتاريخ ، لأنها تؤثر في حركتهما كما تتأثر بهما .

إنه «جان - بيير فاي» وجماعته^(٢٥) يمثلون المرحلة التالية من الكتابة الثورية الجديدة ؛ وهي التي توافقت ظهور المنهج التوليدي في اللغة ، الذي ابتكره «نوام شومسكي» ، متجاوزاً به البيوية الوصفية أو النصية التي وضع أسسها «فرديناند دي سوسير» وبلورها «رومان جاكسون» مع أصحابه من رواد حلقة «براغ» . ولما كان المنهج التوليدي لا يعني فقط بالنسق اللغوي من الناحية الصورية والتزامية ، وإنما يعنى أيضاً بعمليات التحويل والتوليد من المستوى العميق إلى المستوى السطحي ، الأمر الذي يضمن عليه صيرها من الديناميكية ، كما يبرز في اللغة عناصر الخلق والابتكار ، فإن «جان - بيير فاي» وأصحابه يهتمون أيضاً بعوامل التأثير والتعبير التي تتاب الأشكال الأدبية واللغوية كما تتاب الأشكال الاجتماعية على حد سواء ؛ وهو ما ظهر بوضوح خلال ثورة مايو ١٩٦٨ في فرنسا ، التي أثرت تأثيراً مباشراً على تفكير الكاتب ودفعته إلى تأسيس مجلة Change التي يدعو من خلالها إلى تجاوز المفاهيم النصية البحتة ، التي تعنى بها مجلة Tel Quel

وعلى الرغم من أن برنامج المجنتين يتفق حول مقولة أساسية ، وهي الوظيفة الإنتاجية لعملية الكتابة كظاهرة مادية تقوم على الممارسة في المقام الأول ، إلا أن الفرق الجوهرى ، وهو نقطة الاختلاف التي دعت الكاتب الشاب إلى الانشقاق عن جماعة Tel Quel ، يكمن في الجانب النظري لمفهوم النص وميكانيزمات اللغة الأدبية عند هذه الجماعة الأخيرة ، في حين

أما المرحلة اللغوية ، التي تتخذ من عملية الكتابة هدفاً وعاية لها ، فهي تقوم على رفض الثنائية التي كان يقبها «جان - بول سارتر» بين لغة النثر ولغة الشعر ، معتقداً أن لغة النثر لا بد أن تكون لغة معبرة عن محتوى أو مضمون ، لأنها نشأت أساساً لتخاطب ولتوصيل رسالة محددة وهادفة ، في حين أن لغة الشعر غاية في ذاتها ، لأنها لا تهدف إلى توصيل معاني ومضامين بقدر ما تشكل هي ذاتها من تعبير في ، يقوم على التوزيع الصوتي والموسيقى ، والقدرات التعبيرية الصورية أو المادية ، والإيماءات الكامنة الماثلة ، التي يمكن أن تعبرها الصور الشعرية في اتلاها وتلاها ، أو في تعارضها وتساورها . إن لغة الأدبية معقدة ، بالنسبة لرواد الرواية الجديدة ، ليست لغة اتصال وتحدث ، بقدر ما هي مادة هيبة تشكل موضوع الرواية نفسه من ثم تبدو اللغة ، من خلال هذا المنظور ، كأنها «سوق سمبولوجي متفتح» ؛ أي أن الكاتب يعنى ، قبل كل شيء ، بتسجيل أدائها لوظيفتها التركيبية ، والتفتيتية أحياناً ، وتبع نموها الطبيعي - مع ما يلازم هذا النمو من توقف وارتداد وتقدم - عن طريق تجميع المفردات وتقابل المتناقضات وانقراط التشابهات . كذلك يحاول الكاتب استغلال الوظائف التنظيمية لبحث لعملية الكتابة ، مثل العناوين والمقدمات والنهايات والتقسيم إلى مقاطع وفقرات والتنسيق وأشكال الحروف في بناء هيكل روايته ، وقلب الأدوار الطبيعية المتوقعة لهذه التقسيمات (وهي أدوار اتفاقية صرف) ؛ ويطلق على هذه الوظائف ، بعد عادة توزيعها في السياق الروائي الجديد باسم «المحاور الاستراتيجية» .

وليس من شك في أن الاهتمام بهذه المحاور واستخدامها في إنتاج النص وبناء هيكله الأساسي يعمل بقدر الإمكان علىبعادنا عن فكرة تصوير الواقع الخارجى المتسلطة على أذهاننا ، أو الإشارة إلى أحداث قصة بريد ، ماى ثمس ، التقاط خيوطها ، وتحديد ملامح الشخصيات التي تقوم بها . وغالباً ما يصلح هذه المحاور الشكلية ، إن صح هذا التعبير ، محاور أخرى تحكم النص ونصبت ميكانيزمات تقدمه أو ارتداده أحياناً ، نظراً لعدم وجود قاعدة منطقية أو ثابتة في هذا المجال . وأهم هذه المحاور لوصف المطول ، وإدماج العبارات المتهرصة القائمة بين قوسين في صلب النص ، وبطريقة مبالغ فيها ، بحيث تنسيا السياق الأساسي أو الموضوعات الرئيسية ، إن كانت هناك موضوعات رئيسية ، وكذلك استخدام الإمكانيات الصوتية للغة ، كالفواقي والسجع والجناس ، وتوليد الصفات من الأفعال لوصف الأسماء ، والتلاعب بالاستعارات والتشبيهات والألغاز .

وتقتضى هيمنة المنظور اللغوي على عملية الكتابة إحداث تغيير جذري في مفاهيم النص والرواية ذاتها ؛ إذ إنه لو لم يكن المعقول أن تتلاءم المفاهيم التقليدية الموروثة عن الرواية الواقعية والنفسية مع ظاهرة استقلال اللغة وسيطرتها على الصناعة الروائية سيطرة تكاد تكون كاملة . من ثم يرفض رواد المدرسة الجديدة مفهوم تماسق العمل الروائي أو تكامله ؛ فهذا العمل لا يسعى أن يشكل ، في نظرهم ، وحدة منطقية أو نظاماً ما قائماً

من إيجابياته الروح النقدية العالية التي يتطلبها من القارئ ، فهو يتطلب منه يقظة عالية وتغيراً جذرياً في عاداته المنقبة (الاستهلاكية) السلبية ، بحيث يشارك مشاركة إيجابية وفعالة في تصور إمكانات النص ونوع حلول المختلفة لتقصاها الفنية أو الشكلية المعروضة .

أما سلبيات النقد الجديد فهي متعددة . وأولها هذا التجاوز المتعمد لعالم القيم الذي ينشأ فيه الكاتب ، ويتأثر به ، منها حاول التجرد منه أو الترفع عليه ، في إنتاجه الأدبي ، لأن اللغة نصها ، التي يحاول أن يلوذ بها ، هي - منها أضفى عليها من القوالب الميكانيكية ، ومنها ضمها من كثافة المادة وعمقتها - مجموعة من الرموز الاجتماعية ، وأداة للتخاطب والتواصل . كما أن تجاهل عالم القيم ، التي يصدها باحثين جزءاً من الإيديولوجية ، يقضى على النقد الجديد باستبعاد كل المصامين الأخلاقية والجمالية التي لا يمكن أن يخلو منها أي عمل فني من المستوى الرفيع . وإنه لمن الواضح أن هذا التجاهل يرجع إلى تفهم المستوى المعرفي لدى النقاد البشريين بسبب كلهم الشديد بالعلوم الحديثة ، وفورهم من أي تقييم يقوم على التفوق والمعايير الذاتية . ونحن لا نعيب عليهم هذا الاهتمام ، ولكننا لا نعتقد بأن الأدب يمكن رده إلى المستوى المعرفي فقط ، وإلا حصرناه - كما يفعل البشريون أنفسهم - في مجال التصنيفات اللغوية الشكلية ، متناسين أن اللغة العامة هي اللغة التي تشكل من خلال العمل الفني ، والتي تعد جزءاً من رؤية الكاتب للعالم والمجتمع ، ومن ثم لا يمكن حرها عن الموقف الذي نشأت وتطورت فيه ، أو عن القيم الاجتماعية والتاريخية التي يعد الكاتب نفسه جزءاً لا يتجزأ منها .

ويحاول البشريون بقدر الإمكان تخفيف الإيديولوجيا ، لأنهم بعد تطورهم من المفاهيم السميولوجية الصرفة إلى المفاهيم المادية المستمدة من الماركسية والفرويدية ، يربطون بين الإيديولوجيا والوعي الرائف ، وبينها وبين المعرفة الحساسة والمصلحة ، متناسين أن كل نسق معرفي ينتج إيديولوجيته الخاصة به التي تعد جزءاً لا يتجزأ من الرؤية الحاملة لنسق المعرفة ، والمبررة لبواعثه وعاياته . هم مثلاً يقولون بأن الرواية الواقعية والنسبية نشأت في قلب المجتمع الرأسمالي الصاعد ، وبينها - من ثم - تقوم على وهم البطولة الفردية ، وتعدده الواقع المتخفى وراء منطق الأشياء والمثالية والعقلانية ، وأنه - نظراً لذلك - عليهم أن يقوضوا الأسس التي تقوم عليها هذه الرواية لارتباطها حتماً بهذه الرؤية الاجتماعية - التاريخية الخاصة بتطبيقات المستغلة . ولا شك أن حكمهم هذا قد لا يكون صائباً في بعض جوانبه ، من حيث إدانة الاستغلال الطبقي ، وتمجيد المرد على حساب الجماعة ، كما أن من حقهم تحديد أشكال الرواية وغيرها من العنصر الأخرى ، ولكن ذلك كله لا يعني بالضرورة أن مفاهيم الفردية والبطولة والمثالية والعقلانية مفاهيم سلبية المجردة أنها ترتبط تاريخياً بشئة الطبقة البرجوازية وتطورها .

بمعنى آخر ، إن الحكم على هذه المفاهيم بالفساد والارتباط المعسوي بالإيديولوجية البرجوازية لا يتم في نظرنا ، لدى النقاد

يؤمن «جان - بيار فاي» بالإمكانات اللانهائية للغة ، خصوصاً في عصر الإعلام والسينما ، في إحداث عمليات التغيير المعكرو والاجتماعي . من ثم ، يربط «فاي» ، من جديد ، بين اللغة والشعور ، وبين اللغة والذاكرة والخيال . وهو يقارن في مظهرها الصوري والتبادلي بالعملة^(٢٦) ، فإذا كانت هذه تمثل قيمة صورية يتم على أساسها تبادل المنتجات ، فإن اللغة تستطيع عن طريق الإنشاء والقص الروائي إحداث أكبر التغيرات الاقتصادية والسياسية ، لما هناك من رابطة وثيقة بين البعد التاريخي للمجتمع واللغة التي يتم من خلالها تبادل الأفكار والأحلام والأمال .

وعلى الرغم من اهتمام «فاي» بتحليل أساليب السرد أو القص في إطار ما يسميه باللغات الشمولية ، على الرغم من محاولاته اصطلاح ضرب من الكتابة السوسيولوجية ، يربط فيها بين الجوانب اللاواعية والحرية أو الثقافية في الأداء اللغوي للغة القص ، وبين الميكانيكيات العقلية والنفسية ، أقول إنه على الرغم من ذلك كله يدور في إطار نظري ثابت ، هو محاولة الربط بين وظائف القص ونموذج النمو التوليدي ، الذي ابتكره «شومسكي» ، والذي يفترض أن الأبنية التركيبية في كل لغة تشمل نسفاً أساسياً يتكون من المفردات وبعض المقولات والمكونات الأولية ، ونسفاً تحويلياً يوظف في عملياته المتصلة بمستوى المعاني الطبقات العميقة من اللاوعي ، التي طمستها الإيديولوجيا الغربية في صورة الكلمة أو «المورفوس»^(٢٧)

بيد أن هذا الموقف ، على الرغم من الإعلان النظري للمبدئي ، لا يختلف كثيراً عن موقف جماعة Tel. Quel السابقة ، إذ إن الثورية ، بالنسبة للمدرستين ، تلتخص في إرادة تغيير إيديولوجيا المجتمع الرأسمالي الغربي ، وذلك عن طريق تطوير طرائق الكتابة التطلعية ، وتعميق الصدع الناشئ بين الموروث الثقافي وواقع المجتمع الجديد . ولا شك أن هذا الموقف النظري هو نفسه وليد الديمقراطية الغربية الحديثة ، التي تسمح بالموقف المؤيد والموقف المعابر في إطار قبول الظلم العام بمباراة أخرى ، إن الموقف النقدي الجديد - بالرغم من أبعاده الثورية المعلنة - يقع في إطار البنية الإيديولوجية الصوقية ، ولا يمس الأسس السياسية أو الاقتصادية للمجتمع ، وهو ، على هذا النحو ، لا يشكل بالنسبة له أي تناقض جذري ، ومن ثم لا يتجاوز في إمكاناته الثورية الحركات الأدبية الهادفة أو النقدية السابقة ، كالأدب السريالي ، ومسرح الطليعة ، والعبث ، أو الأدب الوجودي الملتمزم .

ولربما كانت إيجابيات هذا النوع الجديد من النقد تلتخص في المتطلبات الصارمة التي يفرضها على قارئ الأدب الحديث ، إذ إنه من الصعب - مثلاً - على قارئ الرواية الحديثة أن يكون مجرد قارئ للمتعة والتسلية ، أو أن يكون غير ملم بقواعد اللغة ومتون القول المختلفة . إلا أن هذا المطلب جيد ، في الوقت نفسه ، من انشغال الأدب الجديد ، بسبب صعوبة العثور على عدد كبير من القراء يتحل بهذا المستوى المتأخر ، الأمر الذي يخلق لونها من «الأرستقراطية» الأدبية المحظوة . كذلك يمكننا أن نجد

تلك - وفقاً لهذا التصور - حتى لو اضطررنا إلى الدعوة إليها في بعض لحظات نشاطنا النظري - وظيفة حتمية أو قهرية : فالثنائيات مثل الظاهر/الساكن ، الجسم/الفكر ، الخالق/المخلوق ، لم تعد تمثل ، بقدر ما تردنا إلى وحشة ، إلا مخلفات تاريخية ، ولم تعد تعبر إلا عن الأسئنة التي تطرحها علينا^(٢٨) .

ولا شك أن سبب هذا الاعتقاد ، والنظرة الإيديولوجية المترتبة عليه ، هو قول البنيوية اللغوية بأن المعنى علاقة فرقية داخل السق ، أي أن المعنى أو المدلول لا يمكن أن يكون معبر بذاته ، ومن ثم لا يمكن أن يسبق النظام اللغوي . وأعذب الظن أن هذا الاعتقاد يرجع إلى المفهوم الوهمي الذي يسود مع البنيوية ، والذي يجعل من اللغة شيئاً يشبه الشجرة . ومن هنا نرى دعة البنيوية يقولون ، مثلاً بالنسبة لعلامات المرور ، إن اللون الأحمر لا يرتبط مبدئياً بمعنى الوقوف أو الأضرار بالسير ، وإنما نتج ذلك عن علاقة فرقية في نظام عام متفق عليه . على هذا النحو رأينا «كلود ليفي ستروس» ، وهو مؤسس البنيوية الأنثروبولوجية ، يفسر ظاهرة الزنا بالمحارم ليس كمعنى محتمل بالمدلولات المعروفة ، كالتحريم الديني أو المحتوي البيولوجي المتصل بإضعاف السلالات أو المدلول النفسي وهو الغرور ، وإنما في صورة ضرورة وظيفية ، وهو تحريم الأخت في الأسرة الأولية - ذرة القرابة - لإمكان تبادلها - ومن ثم - قيام المجتمع الذي لا يمكن أن يظهر إلى الوجود إلا في ظل علاقات تبادلها مكتملة .

من هنا كان من السهل التعميم والقول بأن المعاني لا تسبق اللغة ومقولاتها ، والادعاء بأن المعاني هي تصورات تخمينها عينا القوالب اللغوية التي تتوارثها أو التي تولد معها ، أي أننا لا نفكر أو نتصور أولاً ، ثم نميز عن أفكارنا وتصوراتنا بواسطة اللغة ، وإنما يتم ذلك داخل المقولات أو التصنيفات التي تقدمها لنا هذه الأخيرة . وقد يكون في هذا التصور بعض من الصحة ، ولكن الخطأ - في نظرنا - هو الفصل بين عميق التصور والتعبير ، إذ إنها ، في الواقع ، يشمان بطريقة جدلية ، والاحتسب في النسق اللغوي وقوابله الحاملة ، ولما أمكن لأي فكر أن يتجاوز الأطر السابقة ، ولا نعلم - من ثم - كل تجديد وإبتكار .

غير أن أصحاب النقد البنيوي لم يكتفوا بهذا التبرير ، وإنما ضافوا إليه - كما قلت - بعداً إيديولوجياً ، وهو الادعاء بأن الذين يتسكون بأسبقية المعنى أو التصور على اللغة هم من الفئات الرجعية ، التي لا تريد تغيير التصورات السائدة أو المفاهيم الفكرية القائمة ، التي تريد أن تجعل من الأدب والفن مجرد انعكاس أو تمثيل لها ، ومن عملية الإدراك نفسها ، مجرد تعبير عن الشعور الدقيق أو العقلية الفردية . وسرعان ما تناسوا أن اللغة هي ، قبل كل شيء ، أداة مخاطبة جماعية ، تكتظ بالرموز والدلالات المشتركة ، وتتميز - من ثم - بشفافية عالية ، فحللوا بينها وبين ما يسمونه عملية الكتابة ذات الواقع المادي الكثيف . ومن هنا تراءى لهم أن رفض المجتمع القائم بقيمه وتقاليده وأدبه وفنونه الموروثة يحتم عليهم لفظ كل فكر

البنيويين ، بعمل التطور العلمي أو للتعرف بقدر ما يتم باسم إيديولوجية كائنة ، وإن كانت بدأت تتبلور في النهاية وتأخذ صوراً مادية ماركسية وفرويدية واضحة . بطريقة أخرى يمكن القول بأن النقد البنيوي بدأ متأثراً بالتقدم الهائل لعلوم اللغة السيوية والسيبولوجيا ، خصوصاً عند (رولان بارت) ، ثم تطور تدريجياً - لا شك بعد أن أخذ مستوى المدلولات في الاعتبار - نحو التصورات المادية الصرفة . من ثم بدأت لغته تستوعب بجانب مفاهيم السق والذال والمدلول والتصنيف «لبرادجاني» أو الإبدالي و«الستجماني» أو التوريثي ، وبعد الاهتمام بالتصنيف المنطقي لأساليب السرد (كلود بريمون) ورفعة لون جديد من البيان (جيرار جيت) ، المفاهيم الاقتصادية الماركسية والنفسانية الفرويدية ، تحدثت عن طرائق إنتاج النص ، والممارسة المادية للكتابة ، وحرفية الكاتب ، وتحاول تفسير النصوص تفسيراً يشبه تفسير فرويد للأحلام ، ولكن بعد إلباسه ثوب الدعوى الحديثة ، وهو ما تم عبر مدرسه «جاك لاكان» .

نحن إذن ، في البداية ، أمام ضرب من الممارسات الأدبية والفكرية الحديثة ، التي تحاول أن تطور المفاهيم الموروثة عن القرن السابق ، وتبتكر أشكالاً وأنماطاً غير مأثورة ، ولكنها تنتهي ، من خلال عملية تنظير منهجية تعتمد على مبادئ التحليل الماركسي والفرويدي ، إلى نسق إيديولوجي كامل ولكن الإيديولوجيا ، كما هو مألوف ، لا تقوم على فكر معقلن ، فهي تحتفي دائماً وراء ادعاءات البحث العلمي وتكتسب هذا الحقائق التي لا جدال فيها . ولا شك أن كلف هذا الاتجاه بالتحدث عن العلم والتشديق بدفته وإحكام قواعده ، هو أحد الأسور التي تدفع أصحابه إلى كثير من الشطط ، فهم بجانب تضخيمهم بالمعابر الجمالية ، يصرون على اعتبار نصوصهم ، وذلك سبب اعتماد لعلم الموضوع عن الذاتية والأحكام الفردية ، نصوصاً عامة لا اسمية ، على الرغم من وجود أسمائهم - بالطبع - عديداً . بعبارة أخرى ، هم يريدون تقديم مجموعة من المبادئ والقواعد ، التي تضافر على خلق نظرية علمية في الأدب وممارساته لا علاقة لها بشخصهم ، لأنها - في نظرهم - تعبر عن الظروف الموضوعية للمعصر . وإذا كانت أسمائهم تظهر عن هذه النصوص فهي مجرد علامات أو إشارات دالة . كذلك يتضمن هذا التصور مبدأ إيديولوجياً مناقضاً لفكرة الفردية (أو الابتكار الشخصي) التي تنسب إلى المفاهيم البرجوازية

هناك أيضاً نقطة أخرى يعني بها البنيويون غاية خاصة . ويحاولون أن يجعلوا منها مدأ نظرياً أساسياً ، وهي أولوية النص عن تصوره ، وأسبقية الكتابة على «الكلام» ، نظراً لارتباط هذا الأخير بالفرد والوعي الفردي . يقول لنا «جان - لوى بودرى» حول هذا المعنى :

«لا يمكن تصور أي مكتوب أو أي نص في هيئة تعبير عن مشهد أو عن مجال واقعي يخرج عليه ، إذ علينا تمثله جرداً ، وجرداً فعالاً من جعل النص الذي لا يكف عن كتابة نصه» . من ثم لم تعد التصنيفات القديمة للمعرفة

والابتلاع ومضاجعة الحيوانات والأسماك المشووشة . أما «الماركيز دي ساد» مؤسس السادية ، فهو حتى هن التعريف ، فلقد كتب معظم رواياته ، التي تدور حول الجنس والقتل للمتزوجين بأساليب من التعذيب لا تخطر على بال . في السجن ، حيث كانت الوحلة تلهب حياله ، ويدفعه الفراغ إلى ألوان من الشطحات لا يصدقها عقل . أما «جورج بطاي» ، فهو كاتب من القرن العشرين ، حاول تقيد «الماركيز دي ساد» وأراد أن يصوغ مذهباً فكرياً ، طلقه في بعض الكتابات الروائية ، يقوم على فكرة خرق القوانين وتأسيس مبدأ التجاوز عن أحد كصورة تاريخية جدلية ملازمة لقيم مبادئ «الفهر الاجتماعي» ، كالعقل والتحرير الضروريين لشاة الحضارة واستمرارية الحياة الاجتماعية .

ولا شك أن الذي أثار إعجاب هؤلاء الكتاب في هذا الكتابات هو خرقها لقواعد الكتابة المألوفة ، التي تقوم على الحياة وكبت الدفعات الأولية ، الأمر الذي بدوره ضرباً من الإنجاز الثوري ضد اللغة الأدبية - المصطنعة - السائدة ، التي يعدونها الحامل الإيديولوجي للطبقات البرجوازية المسيطرة . ولكن الذي تأسوه هو أن عملية الهدم المهجى للقيم ، الذي يتم هذا من خلال عمليات خيالية ولفظية ، لا تضع الطبقات المهيمنة والإيديولوجيتها لموضع التساؤل ، وإنما تصبح قاعدة المجتمع برمتها موضع التساؤل ، لأن لقيم الاجتماعية والحضارية والدينية أو الأخلاقية ليست واقعاً على طبقة من الطبقات ، وإن كانت تحاول بعضاً في بعض مراحل صعودها التاريخي استغلالها لصالحها . من ثم ، تؤكد هذه الحركة الأدبية الجديدة - مع استثناء بعض النماذج الفردية التي تتميز بالمرونة والابتعاد عن الجمود النظري ، مثل «الآن روب - جرييه» و«كلود سيمون» و«غيا غيرها» - هامشيتها ، وتأخذ من الآن فصاعداً مكانها في متحف الأنواع والأشكال الأدبية عبر التاريخ .

تصوري - كأنما هم في اعتقادهم بمادية الكتابة لا يصلحون عن تصور مسبق - والخصوع التام لتلقائية الكلمات والسطور التي يخطونها على الورقة البيضاء على هذا النحو ، يختمى - في نظرهم - الفرد ونصواته الذاتية والمجتمع القائم وإيديولوجية المسيطرة لتحقيق الكتابة بطريقة تلقائية وآلية بحتة ، وتتواجد كنص لا يتصمت أي شعور إلا شعور النص . وليس من شك في أنه إذا كان هذا الكلام يقصد به أن الأديب أو الفنان لا يتصور لواقع كما هو ، أو لا يعبر حتماً عن مشاعره وأحاسيسه الخاصة ، وأن ما يكتبه يتجاوز كثيراً إرادته وقصده ، فهذا جزء لا يتجزأ من عمية الفن . ولكن إذا كان المقصود هو تناسي الأديب أو الفنان لإرادته الذاتية ، وتجاهله لقدرته على فهم الواقع المحيط وتعبيره ، بتقديم البديل أو المثل العليا التي تطمح إليها الجماهير المفهورة ، ليطلق العنان للألفاظ والكلمات تتلاعب به وتسطح بحياله وتقوده إلى حيث لا يدري ، فإن هذا لون من اللعب قد يلجأ إليه بعض الأدباء أو الفنانين - في مجتمعات الفراغ - ولكنه لا يمثل على كل حال الوسيلة المثل التي تقود إلى الأدب الرفيع . لا غرابة إذن ألا نجد بين كتاب الموجة الجديدة من قدم لنا عملاً مبدئياً يرقى إلى أقل القليل مما كتبه «دوستوفسكي» أو «تولستوي» أو «بلزاك» أو «فلوبير» أو «بروست» .

ونكن هذا ليس بمستغرب على هذه المجموعة من الكتاب ، التي تتخذ من كتابات الشاعر «لوتريامون» و«الماركيز دي ساد» و«جورج بطاي» مثلاً أعلى يحتذونه ويعدونه قمة التجديد والثورية ، وكنها كتابات تميز بالخيال الجامع ، والهلوسة ، والدعوة المستيرية إلى قلب القيم الأخلاقية والاجتماعية والفكرية رأساً على عقب . فالشاعر الشاب «لوتريامون» ، الذي أصيب بالجنون في سن مبكرة ، معروف بهلوساته السادية - الماروكية التي صاغها في مجموعة أناشيد من الشعر المنشور أسماها «أغاني مالدورور» ، وكلها تمجد الشر والعدوان عبر تجربة غريبة من الأحاسيس التي تتراوح بين اليقظة والنعاس ، والتي ترتبط فيها العدوانية برغبة التيقظ والسيطرة على النفس وتأكيد الإرادة والوعي ، والنعاس بحركة لا إرادية من الانزلاق والغوص في الأحماق والنصباغ ، يمس هنا الشاعر بأحاسيس الزوجة

الهوامش

Michel Foucault", in R.H.E.S., Marcel Rivière, Paris, no 3, 1973.
Michel Foucault, L'archéologie du savoir Paris, Gallimard, 1969, (3) p. 65.

Louis Althusser, J. Rancière, P. Macherey, Lire le Capital, Paris, (1) Maspéro, 1965, tome I, p. 85.
Mohamed El. Kord, "L'archéologie de la pensée classique, (2) selon

- Chafica Georges Manour, *Bénédiction et présence dans l'œuvre romanesque de Robbe-Grillet*. Thèse de doctorat Université d'Alexandrie. (١٩)
- Nadia Hamdi, *La Contestation du récit dans L'œuvre de Claude Simon*. Thèse de Maîtrise. Université d'Alexandrie. (٢٠)
- Théorie d'ensemble*, op. cit., p. 8 (Colloque de Cerisy 1963, Colloque de Cluny 1968)
- Jean Pierre Faye, *Le récit unique*. Paris, Ed. du Seuil, 1967, p. ١٦. (٢١)
- Alain Robbe-Grillet, *La Maison de Rodes*—vols, 1965 (٢٢)
- Robert Pinget, *Le Libera*, 1968.
- Jean-Louis Baudry, *Personnes*, 1967
- Philippe Sollers, *Nombres*, 1968.
- Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*. Paris, Gallimard, 1964, p. 288. (٢٣)
- Théorie d'ensemble*, p. 21. (٢٤)
- عنه المجموعة تتكون من جان - كلود مونتيل وجان بارس وليون رويل وموريس روتش وجاك رويو. انظر مقدمة مجلة : *Change*, Paris, Le Seuil, 1969, no 3 (Le Cercle de Prague)
- Soheir El Chamy, *La conception du récit chez Jean-Pierre Faye*. Thèse de Maîtrise, Université d'Alexandrie, 1981, p. 10 (٢٦)
- Jean-Pierre Faye, *Le récit unique*, p. 136. (٢٧)
- Jean-Louis Baudry, "Écriture, fiction, idéologie", in *Théorie d'ensemble*, p. 136. (٢٨)

- Fernand de Saussure, *Cours de linguistique générale* (1913). (٤)
- Paris, Payot, 1969, p. 25, 30 et 169
- Théorie de la littérature*, textes des formalistes russes présentés par Todorov Paris, Ed. du Seuil, 1963, p. 15 (٥)
- Claude Lévi-Strauss, *Les structures élémentaires de la parenté* (٦)
- Paris, p. U. F., 1949.
- Mikhail Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*. Paris, Gallimard, 1978, p. 9—10. (٧)

(٨) المرجع السابق، ص ١٣.

(٩) المرجع السابق، ص ٣٥، ٢٩.

(١٠) المرجع السابق، ص ٤٤.

Trvetan Todorov, "Les catégories du récit Littéraire", in (١١)

Communication, Paris, Le Seuil, no 8, 1966, p. 125.

Alain Robbe-Grillet, *pour un nouveau roman*. Paris, Minuit, 1963, p. 138. (١٢)

Théorie d'ensemble (Tel Quel). Paris, Ed. du Seuil 1968, p. 7— (١٣)

III

Michel Foucault, "Distance, aspect, origine", *Ibid.*, p. 19. (١٤)

Raymond Jean, *praxis simonienne*, in *Claude Simon*. Colloque de Cerisy. U. G. E. (10—18), Paris, 1975, p. 248 (١٥)

(١٦) المرجع السابق، ص ٢٥٠.

(١٧) المرجع السابق، ص ٢٦٣.

(١٨) المرجع السابق، ص ٢٨٣.



دار النشر وفق

مصحف الشروق المفسر الميسر

فی ظلال القرآن الکریم للشہید سید قطب

المعاجم والموسوعات

كتب التراث

الأعمال الكاملة لكبار المؤلفين

السلسلة العلمية للشباب

أجمل الكتب والسلاسل للأطفال والفتيان
عربية وعالمية

النقد المسرحي والعلوم الإنسانية

سامية أحمد اسعد

سار النقد المسرحي ، حتى القرن العشرين ، جنباً إلى جنب مع النقد الأدبي بعامه ، لاسيما بعد أن تحدت ملامح هذا النقد في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، وأصبح له منهج واضح يسير عليه . وعندما شهدت فرنسا نشأة النقد الأدبي على يدى أول نقادها ، سانت بيث Sainte-Beuve ، شهدت أيضاً نقاداً عَصَمُوا المسرح بأهتمامهم . وبدأ هذا الاهتمام واضحاً في عناوين الكتب التي جمعوا فيها مقالاتهم التي سبق أن نشرت متفرقة في الصحف آنذاك . ونذكر ، على سبيل المثال ، ف. سارسيه الذي سَمَّى كتابه «أربعين عاماً من المسرح» ، وجول ليميتز J. Lemaitre ، رائد النقد الانطباعي الذي أطلق على كتابه اسماً له دلالة وانطباعات عن المسرح .

كان النقد المسرحي ، قبل القرن العشرين ، لا يفرق بين فن الأدب والمسرح ، وبمد هذا الأخير واحداً من الألوان الأدبية المعروفة ؛ ومن ثم كان يتبع المنهج ذاته ، الذي يتبعه النقد الأدبي ؛ بمعنى أنه كان يركز على دراسة حياة الكاتب ومدى تأثيرها على العمل المسرحي ؛ والعلاقة بينهما . وعندما ظهر الناقد تين Taine صاحب نظرية البيئة ، بحث النقد المسرحي عن الظروف السياسية ، والثقافية ، والاجتماعية ، التي ساعدت على نجاح هذا الكاتب أو ذاك ، وهذا العمل أو ذاك . وأما كان المنهج الذي سار عليه ، ظل النقد المسرحي في القرن التاسع عشر يتعامل مع العمل المسرحي على أنه نص أولاً وقبل كل شيء ، لا فرق بين وبين الرواية أو القصة . وبما لا شك فيه أن هدم التبعات النقاد إلى العرض المسرحي ، إلى جانب اهتمامهم بالنص ، يرجع إلى أن فن الإخراج كان ناشئاً آنذاك ، ولم يكن قد شهد بعد هذا التطور الذي ساعد على إيجاده إلى حد كبير تطور التكنيك في القرن العشرين . ولا ينبغي أن ننكر الدور المؤثر الذي لعبه كل من ألفريد جاري وأنتونان آرتو ، على المستويين العملي والنظري ، في هذا الصدد . فلقد حاولا أن يبرزوا خواص المسرح ، ولم ينظرا إليه على أنه نص فحسب ، بل نص وعرض أيضاً ؛ واهتما بالإخراج قدر اهتمامهما بالنص .

وانفعالات ذاتية في المقام الأول ، ويقول شيئاً عاجلاً هنا وهناك عن الديكور ، والأزياء ، والإضاءة ، وأداء الممثلين . وإذا نظرنا إلى النقد المسرحي في مصر حتى الآن ، وجدنا أنه لا يختلف في كثير من الأحيان عن ذلك النقد الذي نتحدث عنه ، والذي كان شائعاً في القرن الماضي . ولكن السؤال الذي يثار في هذا الصدد هو : إذا كان النقد المسرحي قد تحلف عن ركب التقدم ، فهل يرجع ذلك إلى أزمة في النقد أم يرجع إلى أزمة في الكتاب ؟

ما الذي كان يفعله النقد المسرحي ، ولا نبأ إذا قلنا وما زال يفعله ؟ كان يتحدث عن نص المسرحية : الظروف التي نشأت فيها ، واختيار الكاتب لموضوعها ، وطريقة معالجته له ، والأسلوب الذي كتبها به ، ويتوقف بصفة خاصة عند دراسة نفسية الشخصيات ؛ كل هذا في مقالات متعجلة لا تعمق المفاهيم أو الآراء إلا في القليل النادر . وأحياناً ، كان يتعرض الناقد لعرض مسرحي شهده ، فيهتم بما أثاره فيه من ردود فعل

وشهد القرن العشرون تطوراً هائلاً في كل المجالات ، لا سيما العلوم الإنسانية ، التي تذكر من بينها علم الاجتماع ، وعلم النفس ، واللغويات بكل فروعها ، والفلسفة ، والتاريخ ، والأنثروبولوجيا . وكان من الطبيعي أن يحاول النقد الأدبي أن يستفيد من هذه العلوم عند تناوله للأعمال الأدبية المختلفة . وإذا فعل ، اصطلم بعقبة أساسية : إذا اتبع منهج علم من هذه العلوم ، فهل يعني هذا أن المقدمات نفسها يجب أن تقضى إلى النتائج نفسها ، وإن اختلفت الأعمال ، لأن تلك هي السمة الأساسية للمنهج العلمي ؟ بعبارة أخرى ، أخذ النقد الأدبي يتساءل عما إذا كان سيتوصل إلى أن يكون علماً ، باتباعه مناهج العلوم ، لم سبطل هنا ؟ وجاء الجواب متشكلاً في البويطيقا Poétique التي تحدث عنها ، بين من تحدثوا عنها ، بارت ، وجيت ، ونودوروف ، ومطربة الأدب Littérature .

في الوقت نفسه ، كان النقد المسرحي قد بدأ يعي خواص الفن المسرحي ، واستقلاله النسبي عن فن الأدب ، وكتبه إلى أهمية الإخراج والعرض بوصفها السبل الأساسيين إلى خروج النص إلى حيز الوجود ؛ بل إن النص ظل لفترة ما يتراجع أمام الإخراج ، إلى الحد الذي جعل صمويل بيكت ^(١) : « كان كاتب مسرحيات هذا الكاتب لا يحتاج إلى إخراج مبتكر - يطلق على إحدى مسرحياته هذا الاسم : « فصل بلا كلمات » - لولف عند النقد المجددون في هذا المجال إلى فصل النص عن العرض ، مع الإبقاء عن العلاقة بينهما . وليس بصفة عامة اتجاهاً عند هؤلاء النقاد : يتمثل الاتجاه الأول في موقف تقليدي يفضل النص ، ولا يرى في العرض إلا تعبيراً عن نص أدبي وترجمته له ، ويقول إن مهمة المخرج هي « نقل » النص بأمانة إلى لغة أخرى . ويفترض هذا الموقف معادلة معنى كل من النص المكتوب والعرض المسرحي ، في حين أن هذه المعادلة قد تكون وهماً بحثاً . فمجموع العلامات السمعية والبصرية التي يخلفها كل من المخرج ، ومصمم الديكور ، والموسيقيون ، والممثلون يمثل معنى (أو معنى) يتجاوز النص المكتوب . والعكس أيضاً صحيح ؛ فكثير من الأبنية الحقيقية أو المحتملة للنص الدرامي تزول أو تتمحى في أثناء العرض المسرحي ، وهو الأكثر شيوعاً في المسرح الحديث أو الطليعي ، هو رفض النص رفضاً جذرياً أحياناً . ويرى أصحاب هذا الموقف أن المسرح كله يتمثل في الاحتفال الذي يجري أمام المشاهدين أو بينهم ، وأن النص عنصر من عناصر العرض ، وربما كان أقل هذه العناصر أهمية .

ويتمثل تأثير علوم الإنسانية الحديثة على النقد المسرحي في عدة اتجاهات مجتمعة في النقد الأدبي بعامة . وهناك ظاهرة لا بد من الإشارة إليها ، حتى إذا قيل إنها نتجت عن الصدفة البحث . عندما تار الحذل الشهير الذي واجه فيه النقد القديم ، وكان يمثل الأستاذ الجامعي و . بيكار ، أو الحديدي الذي كان يمثل رولان بارت ، كانت ملدته أعمال الكاتب المسرحي راسين . كذلك ، عندما قام أول النقاد الذين حاولوا تطبيق التحليل النفسي على الأدب - وهو شارل مورون صاحب نظرية النقد التحليلي Psycho critique ^(٢) - جعل من حياة راسين

ومسرحياته مادته المفصلة ^(٣) أي أن الحديث عن راسين ، وهو كاتب مسرحي ، هو الذي أدى بطريقة ما - ضمن أسباب أخرى - إلى بلورة بعض أفكار النقد الجديد بعامة . وجرى حديث لوسيان جولدمان عن راسين أيضاً ^(٤) عندما أراد أن يطلق المنهج السوسيولوجي . ومن ثم ، نرى أن كاتباً مسرحياً بعينه ، وحياته ، ومؤلفاته ، قد لعبت دوراً أساسياً في تطوير النقد . ولكن ما من أحد من هؤلاء النقاد الجدد نظر إلى إنتاج راسين على أنه إنتاج مسرحي ، له خواص يتفرد بها ، بل نظروا إليه على أنه مجموعة من النصوص الأدبية ، لا أكثر . وفي العقد الأخير ، اتخذ النقد المسرحي وجهة جديدة مهمة ، وأصبح نقداً سيكولوجياً يعتمد على علم العلامات ^(٥) . وربما كان منهج علم العلامات يناسب المسرح بصفة خاصة ، لأنه يتوقف عند كل من النص والعرض ، النص وما يحمله من علامات لغوية ، والعرض وما يحمله من علامات سمعية وبصرية .



عندما اتجه النقد المسرحي إلى العلوم الإنسانية ، انفتح في المقام الأول إلى التحليل النفسي . وكان هذا أمراً طبيعياً ، مادامت الشخصية تعد الدعامة الأساسية في المسرح . لكن الرواد في هذا المجال سلكوا مسلك من تناولوا أعمالاً أدبية أخرى من هذه الزاوية ، فأجروا عملية إسقاط المناهج فرويد ويونج على من درسوا من شخصيات مسرحية وكتب . ومن أشهر ما كتب في هذا الصدد كتاب لوفورانت عن « دون جوان » ، ودراسة إرنست جوفز عن « هاملت وأوديب » . وفي مرحلة لاحقة ، سر شارل مورون في نفس السبيل ، ولكنه جعل المنهج ينظر خطوة بن خطوات إلى أمام ، عندما وضع مبادئ ما أسماه بالنقد التحليلي في كتابه « اللا شعور في حياة راسين ومؤلفاته » .

ويرى مورون أن النقد التحليلي يهدف إلى تعيين نصيب المصادر اللاشعورية في عملية الإبداع . لكن منهجه يجره إلى عملية جمع تدخل فيها النتائج المكتسبة بطريقة طبيعية . وتشتمل الدراسة القائمة على التحليل النفسي على عمليات أربع :

- ١ - وضع مختلف الأعمال الخاصة بالمؤلف الواحدة فوق الأخرى بحيث تبرز ملامحها السبوية المتسلطة .
- ٢ - دراسة ما يتم اكتشافه ، دراسة يمكن أن نقول إنها موسيقية ؛ أي دراسة الموضوعات وتجميعاتها ونظيراتها
- ٣ - التصوير من زاوية العكر التحليلي ، على نحو يعرض بالناقد إلى صورة للشخصية اللاشعورية بتركيبها وتحركاتها
- ٤ - تحقق الناقد من صحة هذه الصورة بالرجوع إلى حياة الكاتب .

ويفرق مورون بين النقد التحليلي والنقد الطلي ، فهما مختلفان في المنهج والهدف . يبدأ التحليل الطلي من المادة موضع البحث وينتهي إلى الإنسان ؛ أما النقد التحليلي فيبدأ من المادة موضوع

المبحث وينتهي إليها ، مراً بالإيمان ، أي أنه يبدأ من العمل الفني ويعود إليه . فالتحليل الفني هو موضوعه الرئيسي . ولقد درس مورون بهذا المنهج أعمال راسين للمسبوبة وكتابتها تحدث عنهم في كتابه المهم «من الاستعارات المتسلطة إلى الأسطورة لشخصية» . وفيما بعد ، طرأ على النقد التحليل تطور ملحوظ عندما اعتمد النقد على أعمال ولاكان^١

ونشر تأثير علم الاجتماع على النقد الأدبي بعمامة ، والمسرحي خاصة . في مبحث لدى اتسمه لويسار جولدمان في كتاباته - «من أجل عدم جبر صراع برونيه» - ، لا سي عن كتابه عن «راسين» . ولقد حاول أن يفسر مسرحيات راسين من خلال مفهومه لكل من المأساة والدراما ؛ فالمأساة في نظره هي المسرحية التي لا يحل الصراع فيها حياً ، بعكس «الدراما» . وأي محاولة لفهمها ابتداء من دراسة النفسية للشخصيات ، محكوم عليها بالفشل . كما أن لنسيم والمتصينات التي نجدها فيها قيم مطلقة يحكمها مبدأ : كل شيء أو لا شيء . وحاول جولدمان أن يبين كيف انطلق راسين من هذا المفهوم للمأساة ، ونقل الرؤية الجنسية المسبوبة إلى عالم وثني ، بلا أية صعوبة وبدون أن يعيرها تقريباً . ورأى أن هناك علاقة وثيقة بين فكر الجنسية والرؤية المأساوية التي نجد أفضل تعبير نفسي عنها في أعمال بسكال ، وأفضل تعبير أدبي عنها في مسرحيات راسين . فالمأساة عند راسين تعبر عن الصراع الجنسي . في حين تعبر مسرحيات راسين الأخرى - التي يسميها جولدمان «دراما» - عن الجناح الجنسي المعتدل الذي يقبل التوفيق أو الحل الوسط . وينتهي جولدمان إلى استعانة دراسة هذه الأعمال بدون دراسة الوسط العكسي الذي عاش فيه وتشيع به رهبان دير «بور رويال» ، معقل الجنسية . ووعى جولدمان النقد الذي يمكن أن يتعرض له منهجه ، فقال : «إذ كان «بور رويال» قد قدم لرأسين العناصر المكونة للعالم الذي خدعه في ما كتب من مسرحيات ، فالأمر لا يتعلق بأي حال من الأحوال برأسين كانهكس سلب للبيئة التي عاش فيها ، أو ترجمة أدبية ودية أو عبر روعية للفكر الجنسي^(٢) . فالعلاقة بين أي تيار فكري والتعبير الأدبي والفني عنه علاقة معقدة . ويفترض هذا بطبيعة الحال استقلالاً عن الطريقة التي تنظر بها أي حركة فكرية إلى لعالم . وفي حالة راسين بالذات ، كان لا بد من هذا الاستقلال ؛ لأن الجنسية التي كانت ترى أن الحياة «مشهد» يجري تحت أبطار الآلهة ، كانت ترفض أي تعبير مسرحي عن هذا المشهد ، وتدين المسرح إدانة مطلقة

واستند النقد المسرحي من اللسانيات بعض مناهجه ومصطلحاته ، وحاول أن يكميها مع مادته ، تلك التي تحتل مكاناً وسطاً بين الأدب والاحتمال . حاول ، حل سبل المثال ، أن يستخدم نموذج الأعمال modèles actuelles الذي وضعه «جرماس» في «السيمبليوتيك السبوبة» في دراسة الشخصيات من منظور جديد . واستعان باللسانيات أيضاً في دراسة القول-dit cours والموقف لدى مصدر فيه énonciation وأوضح النقد أن المسرح يختلف عن سائر الألوان الأدبية ؛ لأن صاحب القول فيه

لا يتحدث باسمه ، بل ينيب الشخصيات في الحديث عنه ، دائماً . وأدركوا بصفة خاصة ، أن نص المسرحية يتحول قبيلاً أو كثيراً عند انتقاله من الكتاب إلى خشبة المسرح . وهكذا يوجد نص آخر ، هو نص المخرج . وأدى ذلك إلى وعيهم بحواص المسرح ، واستقلاله عن الأدب ، وضرورة دراسته وفقاً لمنهج جديد يتفق مع طبيعته المزدوجة هذه . وكان أن اهتموا إلى علم العلامات ، أو السيميولوجيا ، الذي درسوا بواسطة منهجه العلاقة بين النص المسرحي والعرض ، وخصوا باهتمامهم العرض المسرحي ، بوصفه العنصر الذي يميز المسرح عن سائر الفنون وأنواع الأدب .

بطبيعة الحال ، لا يمكن الإحاطة بكل جوانب هذه الدراسة الجديدة الواسعة . لذا ، سيقصر حديثنا على العلاقة بين النص والعرض المسرحي ، بوصفها موضوعاً جديداً . ولكن لا نغفل في المجال النظري ، سنحاول أن تقدم مثلاً يطبق بعض المفاهيم الجديدة في النقد المسرحي على عنصر المكان Espace^(٣) .

كلنا نعرف النص المسرحي ؛ لكن ما العرض المسرحي ؟^١ نقول أن أوبرسفيلد : «العرض المسرحي عمل فني ، أو بعبارة أخرى أدق ، إنتاج فني لا يلعب فيه النص دوراً حاسماً . ولا يوجد هذا الإنتاج المرتبط حتماً بوجود نص ما ، كإنتاج فني ، إلا ينقله إلى خشبة المسرح . بطبيعة الحال ، يمكن أن يقرأ المتلقي النص المسرحي (بين صفحات الكتاب) ، ويحصل منه مادة أدبية . ومن ثم فإنه يضطر إلى سد ثغراته أو - بعبارة أخرى - يضطر إلى أن يبنى عرضاً خيالياً^(٢) . ورأى عدد من علماء السيميولوجيا الإبطاليين أن علامات العرض تدرج في النص في شكل إشارات إلى الزمان ، أو المكان ، أو الحركة . ولا شك في أن هذه الإشارات مفيدة ، وأنها تساعد في توجيه العرض ، لكن توجيهه جزئياً فحسب ؛ إذ قد تغيب بعض الإشارات الضرورية . على سبيل المثال ، إذا كان النص لا يقول لنا شيئاً عن شكل شخصية ما ، فإن حل المخرج مع ذلك أن يصورها ، وأن يقول ما لا يقوله النص . وعلى عكس ذلك ، من الصعب أن تصور عرضاً بلا نص ، حتى إذ عانت الكلمات ، لمسرحية بوب ويلسون «نظرة الأسم» مكونة من صور متالية ، لا يمكن أن تفهم إلا بالخطوط العامة للنص الذي يحتمى وراءها ويساعد على إيجادها .

هذا العرض المسرحي ، لا يمكن أن يكون ترجمة لنص أو تصويراً له . ولا يمكن أن نستخدم كلمة «ترجمة» إلا بالسبب لنص الإشارات المسرحية . فعندما تشير هذه الإشارات إلى مائنة ومقدمين ، فإن هذا لا يعنى الإشارة إلى هذه الأشياء وإنما يعنى أمر المخرج بوضعها على المسرح في أثناء العرض . وحتى في هذه الحالة ، يستحسن استخدام كلمة «تعيد» أو «أداء» بدلاً من «ترجمة» . هذا ولا ينبغي أن تكون هذه الإشارات المسرحية محددة بحيث تعوق الإخراج ، لا سيما إذا كانت متعلقة بالممثلين . فنحن نجد دائماً ، في الإشارة إلى الحركة ، ولزمان ، والمكان ، وجسم الممثلين ، عناصر مهمة لا تنتمي إلى النص المكتوب .

أخرى ، لا يحفظ التصوير السينمائي إلا بذكرى العرض المسرحي . ومن ثم فإن من الصعب إرساء قواعد تحليل سيميولوجي في هذا المجال .

والعلاقة بين النص والعرض تطرح ثلاث قضايا مختلفة اختلافًا جزئياً ، قد تتعلق الأمر بالآتي :

- كيف يمكن أن نبني ، انطلاقاً من قراءة النص (قراءة سيميولوجية أو غيرها) ، عرضاً معيّنًا بطريقة خيالية محسوسة .
وتلك إحدى مهام الناقد الذي يعتمد على علم العلامات ، إذ عليه أن يعد نظاماً (أو أنظمة) من العلامات النصية التي قد تمكن المخرج ، والممثلين ، من بناء نظام دال يجد فيه المشاهد مكاناً^(١٠) . وتلاحظ أ . إيريل^(١١) أن علم العلامات يفيد المبدعين فيقدم إليهم وسائل جديدة لفهم فنيهم ، لكنهم لم يتفكروا نشأته لكن يتفكروا مؤلفات مهمة .

- أن نحلل الطريقة التي يتداخل بها ، هل مستوى العرض ، كل من النص الكلامي وطرق التعبير غير الكلامية .
ومن المؤكد أن هذا الموضوع يجب أن يكون موضع اهتمام من يدرس العرض المسرحي دراسة سيميولوجية . إلا أن النص الكلامي يتحول في أثناء العرض إلى أصوات مختلفة ، عند إصدارها ، من المادة المكتوبة ، لأنها تصدر مع وجود عناصر أخرى في الإخراج : النبرات ، والحركات ، والديكور ، والأزياء . الخ . . . وكل من له خبرة بالمسرح يعرف أن الإخراج يمكن أن يعطي لهذه الجملة أو تلك معنى مختلفاً عن معناها في سياق النص .

- أخيراً ، يمكن أن نقارن النص بالعرض ، بعد تحليل كل منهما على حدة . وهذا ما فعله الناقد المسرحي دائماً بطريقة انتباهية تعتمد على الحس لحسب . ولا مانع من إرساء هذه المقارنة على قواعد علمية يقدمها علم العلامات .

من كل هذا يتضح أن علم سيميولوجيا المسرح أن تضطلع بمهمات ثلاث :

١ - دراسة النصوص المسرحية بوصفها مجموعات دالة ومتشعبة ، تشمل ضمناً على عناصر العرض .

٢ - دراسة العرض المسرحي على أنه مجموعة دالة أخرى ومستقلة ، حيث يصبح النص فيها ، بشكله السمعي والصوتي ، عنصراً متفاوت أهمية حسب نوع العرض .

٣ - مقارنة المسرحية المكتوبة والعرض المبني عليها . لكن ، لا يمكن أن تقدم هذه العملية إلا إذا تقدمت العمليتان السابقتان قليلاً . وربما أمكن ، عندئذ ، البحث عن شفرات codes تنظم الاتصال من النص إلى العرض . ومن الواضح أن الناقد السيميولوجي لا ينبغي أن ينطلق من النص ويشير إلى الإخراج الذي يجب أن يكون ؟ فهذا عمل المسرحيين .

هكذا ، تنقسم سيميولوجيا المسرح إلى مجالين متميزين : النص المكتوب والعرض . ولا يمكن دراستهما في آن واحد ، نظراً لتشعب كل منهما . وعلى الناقد أن يختار بينهما^(١٢)

وأكد الناقد أيضاً حقيقة أن العرض المسرحي عملية تواصل ، أولاً وقبل كل شيء . فهو ممارسة سيميولوجية ، لكنه أيضاً حدث ثقافي واجتماعي يدخل ضمن سياسة معينة واستراتيجية اقتصادية واجتماعية معينة . وتعبّر أن أوبرسيفيلد عنه على النحو التالي ، ملاحظة أنه أكثر تعقيداً من التواصل اللفظي :

المرسل ١ - مؤلف
المرسل ٢ - مخرج ← ظروف الإنتاج
← رسالة معقدة - لفظي - صوتي
← عدة متلقين (جمع) بصري - سمعي^(١٣)

ويتضح من هذا التوزيع أن رد المخرج على الرسالة رد مباشر فوري ، بعكس رد القارئ الذي يأتي متأخراً دائماً ، وقد لا يأتي أبداً . كذلك ، لا يوجد فاصل زمني بين الإرسال والتلقي ، بمعنى أنه لا يوجد تفكير أو استئناف . فنجاح الرسالة أو فشلها يتم في التروال لحظة .

واختار نقاد المسرح الجند السيميولوجيا لعدة أسباب ، من بينها : اعتمادها على العلامات - والمسرح مجموعة من العلامات المركبة - ، وملاءمتها لطبيعة العرض المسرحي . تقول أن أوبرسيفيلد : «أرى ، فيما يتعلق بـ ، أن سيميولوجيا المسرح ، حتى لو كانت بسيطة ، تمثل جهداً للخروج من ذاتية الدوق ، وإدخال قدر من النظام على الخلط الذي يسود في مختلف الأشكال المسرحية في القرن العشرين . وإذا كان علينا ألا نهدف العنصر الدال من الممارسة الفنية ، فيستحسن أن نحدد موقعه ومكانه . هذا ولا تمثل أهمية سيميولوجيا المسرح في إعطاء العلامات بعض المعاني كما قد يظن ، بل تتمثل في إثباتنا أن النشاط المسرحي يكون نظاماً من العلامات التي لا تكتسب معنى إلا من خلال علاقة بعضها ببعض الأخر . ولا تتمثل مهمة سيميولوجيا المسرح في عزل بعض العلامات بقدر ما تتمثل في بناء مجموعات دالة ، وبيان كيفية انتظامها»^(١٤) .

لكن سيميولوجيا العرض قابلت بعض العقبات التي تسببت في تأخرها ، جزئياً على الأقل ، بالنسبة لأشكال التعبير الفني الأخرى ، كالرسم ، والسينما ، والموسيقى ، الخ . . . وتتمثل هذه العقبات في الطابع الخاص للمسرح . فالعرض المسرحي شيء وفني زائل بطبيعته . وكل عرض يختلف عن سابقه ، مهما قيل ، في حين يمكن أن نرجع متى شئنا إلى الرواية أو القصيدة أو المقطوعة الموسيقية ، الخ . . . ونجد فيها في كل مرة معاني مختلفة ، عن مستوى الدال على الأقل . وكل الوسائل التي اتبعت للمحافظة على شيء من العرض المسرحي - في شكل صور ، أو مذكرات ، أو تسجيلات - لا تحافظ عليه إلا جزئياً . حتى إذا سجل العرض سينماتياً ، فليسوف يختلف اختلافاً جذرياً عن العرض المسرحي الحي . فحشية المسرح المصورة تفتقر إلى الحقيقة المادية ، وبخاصة وجود ممثلين من لحم ودم يجري بينهم وبين الجمهور حوار بتغير في كل مساء . وبعبارة

يمجد كل شيء لكي يتم التوحد بين الممثل والشخصية ، هل يهمهم - ربما - نوعاً أحدث من المسرحيات التي ينتقل فيها للممثلون باستمرار من دور إلى آخر . ومن الواضح أيضاً أن الشفرات الخاصة بالمسرح تختلف من عصر إلى آخر ، وحسب اختلاف نوع المسرح . ولا يمكن إحصاء الشفرات العاملة في المسرح ؛ فأحياناً ، تلزم عدة شفرات لشرح المعنى داخل مادة واحدة متجانسة . ويمكن ، في هذا الصدد ، أن نتناول وظيفة المعنى في القول بإعدادنا شفرة (أو شفرات) سيمياء بليقية كما يقول مقيست - فنموذج الأفعال عند جريمانس يتحد الجملة كنموذج يطلق منه ليصل إلى بنية السرد ، ويخلص أنواع هذا السرد في مجموعة من مئة وظائف أساسية : الفاعل - المفعول - المرسل - المرسل إليه ؛ المساعد - المعارض . وطبقاً لهذا النموذج بالعمل على بعض النصوص المسرحية^(١٢) .

العرض المسرحي إذن نظام معقد للغاية ، لا يمكن قصره على شفرة واحدة أو مجموعة الشفرات المكونة له . فكل عرض تركيبة فريدة ومتغيرة من هذه الشفرات . ولا يمكن أن توجد شفرة مسرحية تصلح لكل العروض . فالشكل الوحيد الذي يمكن أن تتخذ الشفرة هو البنية الفريدة الخاصة بكل عرض ، التي تصبح نصاً مسرحياً حقيقياً (مقابل النص المكتوب) . لذا ، رأى البعض أن سيميولوجيا العرض المسرحي تنقسم بدورها إلى سيميولوجيا الشفرات وسيميولوجيا «النصوص» . والمادة التي يدرسها النوع الأول مادة محددة تحاول أن تستخلص ونصف الشفرات المسرحية المشتركة بين كل العروض . ويدرس النوع الثاني عملية إخراج خاصة ، ويحاول أن يحلل أكبر عدد ممكن من الشفرات العاملة فيها ، والطريقة الخاصة التي بنيت بها . وحتى إذا قُسمت سيميولوجيا المسرح على هذا النحو ، سيظل تقديمها بطيئاً ، لا ستحالة الحديث عن كل الشفرات في وقت واحد .



يلعب المكان دوراً هاماً في العرض المسرحي ، لأن هذا العرض يحدث مجرى في مكان ما ، أولاً وقبل كل شيء . قد يعرف هذا المكان بأنه نظام العلامات الدالة على المكان في العرض . ومن ثم يمكن الحديث مثلاً عن مكان عرض مسرحي في الشارع ، أو مكان خالٍ من أي خواص معمارية ، أو مكان يشمل على هذا الجزء من الجمهور أو ذاك .

والمكان المسرحي واقع معقد للغاية ؛ فهو ينقسم ، من ناحية ، مكاناً محسوساً يقف فيه الممثلون - خشبة المسرح ، أما كان شكلها - أو يجلس فيه جمهور المتفرجين ؛ ويتضمن - من ناحية أخرى - مجموعة مجردة تقسم كل العلامات الحقيقية أو الضمنية الخاصة بالعرض .

والمكان الخاص بالرسم الذي كتبت فيه المسرحية أهمية كبرى بالنسبة لشكل العرض ؛ فتغير المكان الخاص بمسرحية ما يعني أيضاً تغيير معناها . والسطر إلى المكان الذي تشير إليه خشبة

وفي أثر الدارسين ، تتوقف بصفة خاصة عند الشفرة التي ترتبط ارتباطاً مباشراً بالعرض كعملية تواصل - كما أسلفنا .

من الصعب أن نفهم إنتاج النص المسرحي بدون أن نأخذ بعين الاعتبار أمراً أساسياً ، هو أن النص المسرحي لا يمكن أن يكتب إلا إذا وجدت مسرحية سابقة . فالمرء لا يكتب للمسرح إلا إذا عرف شيئاً عنه . ويمكن أن يقول ، بطريقة ما ، إن العرض يوحد قبل النص . فالكاتب يجب حساب شكل المسرح ، وأداء الممثلين وطقفهم ، وسوق أزيائهم ، وتاريخ المسرح الذي يتعامل معه ، الخ . . . أي كل العوامل التي تعرض عليه نوعاً معيناً من الكتابة . موليير مثلاً كان يعرف إمكانيات كل فرد في فرقته ، ويعرف المكان الذي سيمثل فيه . كذلك ، كان جيرودو يعرف الممثلة التي ستقوم بدور هيلانة عندما كتب «حرب طروادة لن نفوز» . تجري الأمور إذن وكأنه قد وجد «نص - أم» - على حد تعبير جوليا كريستيفا - قبل نص المسرحية . وهذا النص - الأم يسبق النص المكتوب وأول عرض للمسرحية . ويمكن أن ينتقل المسرح الأرتجالي - مثل الكوميديا دي لارن - من النص الأم إلى العرض مباشرة ، بدون أن يمر بكتابة النص . وعندما يجري إخراج المسرحية لأول مرة ، يشترك كل من النص والعرض في شفرة واحدة هي التي تجعل التواصل ممكناً . وعندما نحذف هذه الشفرة ، يتحتم على رجل المسرح أن يخلق غيرها ، وأن يجد في داخل النص العناصر التي تبررها . ومن ثم ، يتضح أن الأمانة للنص نسبية ، لا مطلقة . فالنص هو التواصل مع القارئ - المتفرج .

ولا يمكن إرجاع الظاهرة المسرحية في مجموعها إلى شفرة واحدة . وتوجد في العمل المسرحي عدة شفرات عاملة ، قد تتساوى مع نظم العلامات . ونظراً لأن أغلب هذه الشفرات ثقافي ، فلقد أصبحت مفهومة لدرجة تبدو معها وكأنها طريقة لا مكتسبة . هكذا الحال مثلاً بالنسبة للشفرات التي تنظم الإدراك البصري ، والحركة ، ولتعبير عن المشاعر . ولأن الثقافات قد اختلطت في العالم الحديث ، يشترك جزء كبير من سكان العالم - لا سيما في الغرب - في هذه الشفرات . يمكن أن نفهم مثلاً ، في بلاد العرب ، عرضاً مسرحياً يقدم بلغة لا نفهمها ، وإن اتسم هذا الفهم بالعمومية . لكن الأمر يختلف كلياً انجهنا إلى الشرق ، يمكن أن نحظى في فهم التعبير عن مشاعر الشخصيات في مسرحيات «النو» اليابانية ، إذا لم تكن لدينا فكرة مسبقة عن الشفرات الخاصة به .

وتوجد شفرات خاصة بالمسرح تتطلب من المتفرج تدريباً خاصاً . فهو يسلم مثلاً ، على الأقل ، بأن من يقف أمامه على خشبة المسرح يمثل شخصاً وهمياً ، وبأنه يجب أن يبقى في مكانه ولا يصعد على خشبة المسرح ليتدخل في الأحداث ، اللهم إلا في بعض العروض الحديثة مثل الهابيتج . هذه الشفرات هي التي تنظم المعنى ، ولولاها لما وجدت مستويات الفهم المختلفة داخل لمجموعة اللغوية الواحدة . ويتميز هذا الفهم وقفاً للاهتمام الثقافي والاجتماعي للمتفرج . فإذا كان المتفرج قد اعتاد مسرحاً

الأساليب البلاغية : الكناية أو الاستعارة ، الجناس أو الرمز ، ...
الح . وأيا كانت دقة المحاكاة التصويرية ، فهي صورة كونها
الناس عن الواقع .

وهذه بعض خواص المكان في المسرح : الاتجاه الأفقي أو
الرأسي . قد يتمثل الاتجاه الرأسى في البناء المعماري ، أو أنماط
أخرى من العرض ، كتلك التي ترسمها أجسام الممثلين
وحركات الأكرويات ، أو حجم المسرح من حده ، أو استخدام
مستويات متعددة . ويفترض كل هذا وجود أشكال مختلفة
لعلاقة العرض بالمتفرج . كما أن أبعاد البلاتو ، وحجمه ،
وازدحامه بالأشياء أو خلوه منها ، وارتفاعه عن الأرض ، عناصر
يعالجها المخرج ولا بد من التسؤل عن معانيها . وإذا كانت
خشبة المسرح محددة حتى فإن الأشكال التي يتخذها هذا التحديد
تباين للعابة . فالمكان المسرحى مكان معلق ، أى محدد بالنسبة
لأى مكان آخر ، ومفتوح في اتجاهين . اتجاه الكواليس واتجاه
المتفرجين . ولا بد من التسؤل عن نجاس المكان المسرحى أو
عدم نجاسته ، أى أن تسأل : هل هو جزء من الواقع منفصل
انفصالاً قنياً عما عداه ، أم أنه مكان مستقل ، له طابع مقدس
قليلاً أو كثيراً ؟ ويُطرح أيضاً موضوع حركة هذا المكان الذى
يمكن أن تتغير أبعاده ويتغير وضعه من طريق استخدام بعض
الحيل . كذلك ، يمكن أن يظل هذا المكان واحداً لا يتغير ، وقد
يتسع ، أو يضيق ، أو يسوده الظلام ... الخ مثل ذلك
مدرجة أ . يونسكو وإميدية ، أو كيف نتخلص منه ؟ ، حيث
برى جثة تحتل جزءاً من المكان في البوابة ، وتظل تكبر وتكبر إلى
أن تشغل المكان كله ، ونجبر من فيه على الخروج . وهذا ،
يفرض سؤال جوهرى خاص بالمكان : هل هو واحد أم متعدد ؟
يمكن أن نجيب بقولنا إن هذا المكان لا يمكن أن يكون إلا
متعدد ، بطريقة ما - على سبيل المثال إخراج روجيه بلانشون
لمدرجة أ . جان «حياة الكناس أوجست جيه» . والصورة
المميزة لتعدد المكان هذا هي ما يسمى بالمسرح داخل المسرح :
للمشهد التمثيل الشهير الذى نراه في «هامت» ، أو مشهد المسرح
الصغير الذى نراه في مسرحية تشيكوف «الورس» ، أو مسرحية
بيتر قايس «مارا - صائد» ، حيث تتعدد الأماكن ، ونجد مسرحاً
داخل المسرح . عندئذ ، لا يصبح الممثلون أناساً ينظر إليهم
المتفرجون بحسب ، بل يصبحوا أناس يتقسمون بدورهم إلى
ممثلين ومتفرجين . وربما تمثلت أهمية هذا النوع من ازدواجية
المكان في عدم نسيان المتفرج أنه في مسرح .

وعلاقة المكان المسرحى بالمتفرج ، والتغير الحديث الذى طرأ
على هذه العلاقة ، يمثلان إحدى خواص المسرح المعاصر . وقد
طُرأت على هذا المكان تغيرات هائلة في الخمسين سنة الأخيرة ،
جعلت من الصعب جداً إحصاء الأشكال المختلفة التي
يتخذها ، وكان كل مخرج يريد أن يبنى مكاناً مبتكراً خاصاً بكل
عرض . ولا نعتي بقولنا هذا الديكور فقط ، وإنما يقصد المكان
التمثيلي كما عرفناه ، أى مكان الأداء التمثيلي وعلاقته بالعالم ،
وعلاقته بالمتفرج . وكان أول تغيير بالذات يتمثل في علاقة هذا
المكان بالمتفرج ورؤياه ، والمكان الذى يشغله بالنسبة للعرض .

المسرح ضمنياً ، بشكلها وأبعادها ، يؤثر على الكتابة المسرحية
حتماً . وعلى سبيل المثال ، تفترض مسرحيات شكسبير وجود
أماكن عدة كانت موجودة فعلاً في المسرح الإليزاباثى . والمشاهد
التاريخية الكبرى دامت الشخصيات المتعددة التي ضمنها الكتاب
الرومانسيون مسرحياتهم ، ولها علاقة ضرورية بالديكور
التاريخي ، تفترض وجود أماكن عرض فضيحة فيها ديكور مبنى
أو مصور . وخشبة المسرح التجريبي ، وهي خشبة صغيرة
فقيرة ، تتطلب عدداً قليلاً من الشخصيات ، ومسرحيات تعالج
موضوعات من الحياة اليومية . واليوم ، توجد إمكانات مادية
تجعل تقسيم المكان إلى عدة أماكن ، كل منها مستقل عن
الأخر ، أمراً ميسوراً .

ويتميز المكان المسرحى بوظيفته المزدوجة : فهو فضاء يتم فيه
الأداء ، ويُعرف بالممارسة الجسمانية التي تجري فيه ، وهو لولا
وقبل كل شيء المكان الذى يوجد فيه الممثلون بلحمهم ودمهم ،
وهذه سمة عالمية ، أيا كانت طريقة العرض . في الوقت نفسه -
وهذا أمر أصبح بديهياً ، لا في الغرب فحسب ، بل في مسرح
الشرق الأقصى أيضاً - يحاكي المكان المسرحى مكاناً محسوساً
ينقله ، لكنه لا يفعل ذلك على طريقة الرسام الواقعي . ويمكن
أن نقول إنه يقدم صورة له . ويتم كل من الأداء والمحاكاة في آن
وحد في المكان المسرحى ، أيا كان . وهكذا يؤثر العرض تأثيراً
قوياً على النص ، سواء من طريق شكل خشبة المسرح ، أو من
طريق رؤية العالم الخيالية التي يقوم عليها . مثال ذلك أن تكون
خشبة المسرح الإيطالية كناية عن عالم اجتماعي معجز .

وهكذا يتضح أن المكان هو العنصر الوسيط حقيقياً بين عالم
لكاتب الخيالي والعالم الاجتماعي بين المتفرجين والممثلين ، وبين
النص والعرض ، والعنصر الذى يربط كل عناصر العرض
بعضها ببعض : الأشياء ، الشخصيات ، الخ ... وهذه
الوساطة التي يقوم بها وظيفة معقدة للعابة . فهو قد يوحّد عناصر
العرض بطريقة سلبية ، وكأنه مكان محايد توجد فيه كل العناصر
لمدرجة . وقد يبدو أيضاً كأنه بنية إجبارية ترسم علاقات بين
العناصر المكونة للعرض : معلق - مفتوح ، مقسم - موحد ،
الح . . . وفي بعض أشكال العرض الحديثة جداً ، يحاول المكان
ألا يقوم بتوحيد العناصر ، ومن ثم يجبر المتفرج على التسؤل عن
طبيعة تصوره الخاص للعالم .

ويمكن أن يكون المكان المسرحى صورة من مكان اجتماعي أو
ثقافي معين . فالعرض في مسرح البولفار يستخدم عادة صالونا
بورجوارياً والعروض «الطبيعية» كانت تفخر بتصويرها
للمكان بأدق التفاصيل . ولا يرفض المسرح المعاصر هذا النوع
من التصوير ، لكنه كثيراً ما يغيره أو يتلاعب به . ويمكن أن
يكون المكان المسرحى أيضاً صورة لأماكن خيالية أو أماكن
الحلم ، سواء كان حلم المؤلف المتمثل في الشخصيات ، أو
حلم المخرج نفسه . ويمكن أن يكون صورة لما يعتل في أعماق
لنفس البشرية ، أو ترجمة لأبية النص ، لا سيما تلك التي لها
علاقة بالمكان . ويمكن أن يكون ، لا صورة أمينة من العالم
الاجتماعي أو النفسي ، بل مكاناً شبيهاً به ، وفقاً لمختلف

يمكن أن تلغى بجمهورية جديدة لا تتردد عادة على ما اصطلاح على تسميته بالمسرح . هذا فضلاً عن أن هذه الأشكال الجديدة لا تعزل المتفرج ، أو تقسم الجمهور إلى فئات ؛ فالجميع يستطيع المشاركة . وهكذا يستعيد العرض المسرحي شيئاً من الطابع الاحتفالي الذي كان له أصلاً في الماضي .

وإذا كانت بعض الأشكال قد عملت إلى إفراغ المكان المسرحي من محتوياته التقليدية ، بخاصة الديكور ، فهي إنما عملت إلى ذلك لكي تغير المتفرج على أن يملأه بخياله . تلك هي المرحلة الأولى . بل ذلك الاتجاه الذي يسير فيه إحراج العرض ، ويبدو أن كثيراً من العروض الجديدة جداً تحاول أن تبرز عدم تماس المكان ، وانقسامه . وكأنه مكان «سيرالي» ، يتضمن عناصر متجاورة لكنها متنافرة ، تعيد بناءها حين المتفرج .

ويمكن أن نقول بعامة إن المكان المسرحي المعاصر ، بأشكاله المختلفة ، مكان استكشاف يختبر إمكاناته وحدوده ؛ فهو يستكشف أبعاده ، ويستخدم الاتجاه الرأسي كما يستخدم العمق ، إن وجد . وأحياناً ، يتجزأ المكان بحيث يفقد مركزه ؛ هل نحو بعدد أماكنه الصغيرة ، ويفقد استقراره وحدوده وعلاماته المطمئنة ، ونقطة ارتكازه ، بل يفقد معناه في بعض الأحيان . وفقدان المكان لنقطته المركزية يمكن من تزامن المشاهد في أماكن مختلفة ، مما يدهو المتفرج إلى بذل الجهد للجمع بين العناصر المبعثرة . وقد يركز جهد المخرج على إزالة التناقض بين المعلق والمتفرج ، والأهل والأسفل ، والداخل والخارج . وإد يزول التناقض ، يصبح المسرح المكان المختار للحرية . والعروض المسرحية المعاصرة تنفي باستمرار وحدة المكان المسرحي ، والعلامات المسرحية تنفي أية محاولة لاعتباره جزءاً من المكان الواقعي .

يتضح مما تقدم أن المكان المسرحي المعاصر لم يعد يهتم إلى عالم المعطيات ، بل أصبح اقتراحاً يقدم للمتفرج . ويختص هذا الاقتراح بالمفهوم الجمالي للمكان المسرحي ، وبقدرة العرض في حد ذاتها . فالمكان المسرحي المعاصر جعل لحمل المتفرج على التحمل عن نظرتة إلى العالم من خلال النظم التي تلقاها ولقنت له

ويتضح أيضاً أن النقد المسرحي أصبح لا يعتمد على منهج واحد ، بل يأخذ من هذا العلم أو ذاك أداة التي تتلاءم مع خواص المسرح ، والنظرة الجديدة إليه كمن مستغل عن الأدب ، يعتمد في المقام الأول على الإحراج والعرض . وقد اتسع نطاق هذا النقد بحيث شمل العلوم الإنسانية ، وأصبح عبء اليوم أن يواكب تطورها السريع .

ومهما اختلفت النظريات والممارسات الخاصة بالمكان ، فهي تتمتع في نقطة واحدة : لا بد من تغيير العلاقة بين المتفرج والمكان المسرحي .

وأول عمل يمكن القيام به لتغيير هذه العلاقة هو تغيير المعمار ، ومن ثم العلاقة المادية بين المتفرج والعرض . جاء التكبير في هذا التغيير متأخراً في الواقع . وأفضل أمثلة له العروض المسرحية الحديثة جداً ؛ لأن كل التغييرات كانت تتم مع الإبقاء على «العلبة الإيطالية» ، وجلس المتفرج في مواجهة المسرح . ونجد اليوم سلسلة من أشكال المكان الجديدة : المسرح الدائري الذي يحيط به المتفرجون على شكل نصف دائرة أو دائرة كاملة ؛ وخشبة المسرح التي تحيط بالمتفرجين وكأنها حقة ؛ والمكان المستطيل الذي يجلس المتفرجون على جانبيه . ولكل هذه الأشكال الجديدة مزية أساسية ، هي إزالة الديكور التقليدي ، وإجبار المتفرج على النظر إلى مكان العرض على أنه مكان يشتمل على الممثلين ويأتي المتفرجون في آن واحد . وقد بلغت الرغبة أحياناً في الإملات من العلبة الإيطالية حد الحرب إلى الهواء الطلق ، سواء في أمية القصور أو أمام الأسوار القديمة : مهرجان آبيرون الذي يقدم في فناء قصر البابوات ، مثلاً . وأحياناً ، هاد المكان إلى الأشكال التقليدية الشعبية : السيرك ، أو منصات الأسواق ، وهي أماكن خصم النظرة والمشي في حيز واحد .

ويهدف تغيير خشبة المسرح ، من خلال هذه الأشكال المختلفة ، إلى تغيير وضع المتفرج ، وإزالة أيديولوجيا جديدة فيما يتعلق بالرؤية . فهذا التغيير في شكل خشبة المسرح ليس شكلياً فقط ، وإنما ينتهي - أو يحاول أن ينتهي - إلى المساواة في علاقة المتفرجين بالعرض . فهو يسمي إلى ألا يكون هناك متفرجون متميزون . والنتيجة تكون إضفاء السطوح الديمقراطية ، لا على المتفرجين فقط ، بل على العرض أيضاً ؛ لأن هذه الأشكال الجديدة أكثر مرونة وأقل تكلفة ، ولا تحتاج دائماً إلى استئجار أماكن مجهزة ، ولم تعد في حاجة إلى الديكور لغالي الثمن . وكثيراً ما يكتفى ببعض الأكسسوارات البسيطة .

بل إن هناك مفهوماً جديداً استقر في المسرح ، هو مفهوم «المسرح الغير» - كما يقول جروتوفسكي . وانتقلت العروض المسرحية إلى بعض المسارح التقليدية الحرة وبدون أن تعيد بناءها أو ترممها . مثال ذلك مسرح مهجور يقع في شمال باريس ، استأجره المخرج الإنجليزي بيتر بروك ليقيم عليه عروضه . وحينئذ بالذكر أن المسرحيات التي يمكن أن تعرض في أماكن كهذه ، يمكن نقلها بسهولة في جولات داخل البلاد وخارجها ؛ ومن ثم ، يمكن ألا تقتصر على جمهور العواصم والمدن الكبرى ، بل

الهوامش

(٧) انظر

Ch. MAURON L' Inconscient dans L'oeuvre et la vie de Racine, 1957.

(١) انظر : Ch. MAURON Psychanalyse de genre comique, 1964

- (٨) المرجع السابق ، ص ١٩
 (٩) المرجع السابق ، ص ٢١
 A. UBERSFELD: Lire le théâtre, 1978, p. 9 (١٠)
 E. ERTEL. Eléments pour une sémiologie du théâtre, in : انظر (١١)
 Travail théâtral, Juillet—décembre 1977, p. 121 à 150
 F. RASNIER: L'ambiguïté du récit: le : انظر (١٢) على سبيل المثال :
 double lecture de Don Juan de Molière, in Essais de sémiologie
 discursive, 1973.
 L. GOLDMANN: Racine, 1956 . انظر (٣)
 P. PAVIS: Problèmes de sémiologie théâtrale, 1976 انظر (٤)
 Voix et images de la scène, 1982.
 ل . جولدمان ، راسين ، ص ٥٧ . (٥)
 S. ASSAD CHAHINE. Regards Sur le théâtre d' Arthur : انظر (٦)
 Adamov, 1981, P 139 à 179 .
 A. UBERSFELD: L'écrit du spectateur, 1981, p. 10 . (٧)





دار الفكر العربي

بيروت - لبنان

أول دار عربية متخصصة في نشر وتوزيع كتب الأطفال

صدر حديثاً

١ - مكتبة التاريخ

«رجال مرج دابق» تأليف : صلاح عيسى

○ الكتاب الأول من «مكتبة التاريخ» التي تربط القاري بتاريخ أمته ونضالها ضد الاستعمار الأجنبي والغزو الخارجي .

○ يروي قصة الفتح العثماني لمصر والشام ، ويعرض الظروف والأوضاع السياسية والاجتماعية التي سهلت للعثمانيين الاستيلاء على أول قطرين عربيين .

○ مزود بالصور والخرائط والرسوم .

○ تراجم الأبطال ومصطلحات تاريخية .

٢ - مكتبة القصة العربية

«الآن»

تأليف : الدكتور محمد المخزنجي

رسوم : حامد ندا .

○ قصة بسيطة موجزة لم تعرف بهذا التعقيد والتركيب . شغالة تكشف عن صق كامن .

سلسلة المستقبل للأطفال

○ حكايات جديدة في أجمل سلسلة من سلاسل الأطفال ، أبطالها من الطيور والحيوانات والأطفال

○ وبالبل ياهين

قصة : توفيق حتا رسوم : علي المنذلاوي

○ «في المدرسة»

قصة : ليانا بدر رسوم : يوسف عبد لكي

○ «حسن والفول»

قصة : تغريد النجار رسوم : نجاة طاهر .

○ «هودة الأرنب الشارد»

قصة : حسن المبد الله رسوم : حلمي النون

٣ - مكتبة الرواية العلمية

○ ٣ روايات جديدة من عالم البحر الرائع في هذه مكتبة القريفة التي تحول المعلومات العلمية المحققة إلى حكايات مشوقة ممتعة ، تزيناها الصور الملونة .
تأليف : صنع الله إبراهيم .

○ «الحياة والموت في بحر ملون»

أول كتاب من نوعه في المكتبة العربية والعالمية على السواء . تدور أحداث قصصه الشائقة في مياه البحر الأحمر الساحر وبين حيواناته العجيبة .

○ «الدلفين يأتى عند الغروب»

قصة مليحة بالمفاجآت ، تصور أشكال الحياة قرب الشواطئ العربية الجنوبية ، ترفع الستار لأول مرة عن أكثر جوانب الحياة العربية ثراء .

○ «زهرة الظهر يقابل الفلك المقترب»

... إنها أضخم الحيتان وأكثرها رشاقة .. وفي رحلتها السنوية من خط الاستواء إلى القطب الجنوبي تتعرض لأخطار لا حصر لها .. إنداء من «القرش» المقترب إلى الأوركا «القاتلة» ثم الإنسان نفسه !

٤ - مكتبة الأدب العالمي

«حكايات بوشكين الخرافية»

تأليف : الشاعر الكسندر بوشكين

ترجمة : كامل يوسف حسين

مراجعة : عبد الفتاح الجمال

○ ٦ حكايات رائعة كتبها شاعر روسيا العظيم بين ١٨٣٠ و ١٨٣٤ ، ووضع رسومها الخلابة الفنان الروسي

يلين .

زوروا جناح

دار الكتاب المصري / دار الكتاب اللبناني

٢٢ شارع قصر النيل بالقاهرة - ت ٧٤٤٦٦٨ / ٧٥٤٢٠١ - ص.ب : ١٥٦ : القاهرة

بمعرض القاهرة الدولي السادس عشر للكتاب
بسراى ٤ ، ٦ بأرض المعارض بمدينة نصر من ٢٦ يناير إلى ٦ فبراير ٨٤
هيت تقديم :

أفخم وأتقن طبعات القرآن الكريم بأحجام متعددة ومطبوعة بأربعة ألوان ومجسدة بالذهب - أسماء الله الحسنى مطبوعة باللون الأحمر - ومجموعة من العلب والكراسى للمصاحف صدف وقטיפية وأيعة .
كما تقدم :

الكتب والطبوعات الإسلامية والأدبية والثقافية وكتب التراث .
ومجموعة كبيرة من القواميس والحكام وسلاسل وكتب الأطفال .

DAR AL-KITAB AL-MASRI - DAR AL-KITAB ALLUBNANI
33 Kasreini st CAIRO, EGYPT PO BOX 156 Printers Publishers Distributors
phone 742168, 754 301, 744657 Po Box 3175 Cable KITALIBAN Beirut
Cable kitomiser CAIRO TELEX 21581 Lebanon Phone 237537-254054
CAIRO ATTE 134 KTM CAIRO EGYPT TELLE KIL 22865 L.E

صدر حديثا من كتب التراث :

- المطالعات الإسلامية في العقيدة والفكر .
للككتور / مصطفى الشكعة
- أحاديث رسول الله كيف وصلت إلينا
للككتور / عبد المنعم النمر
- المدخل إلى القيم الإسلامية .
للككتور / جابر فيحي
- معجم مصطلحات العلوم الإدارية .
للككتور / زكية بدوي

- تاريخ علماء الأندلس ٣ مجلد
من مكتبة الاندلسية
- جزوة المقتبس في تاريخ علماء الأندلس ٣ مجلد
بتحقيق الأستاذ / إبراهيم أبو بكرى من مكتبة الاندلسية
- تاريخ الإسلام وطبقات المشاهير والأعلام
تأليف : الحافظ تقي الدين الذهبي
المجلد الأول - المفسر
مققة وقدم له وأعد فهرسه :
الأستاذ محمد محمود حمدان

دائرة المعاجم مكتبة لبنان - بيروت

مؤسسة أكاديمية تعنى باللغة العربية في كافة ميادين المعرفة

يعمل ويساهم بذرة المعاجم ، تأليفًا وتحقيقًا وتحريرًا ، صفوة من العلماء العرب والبريطانيين ، مثل :

الدكّانة والأستاذة : أحمد الخطيب ، مجدي وهيب ، أليبر مطلس ، عبد الحميد بريس ، إسفير جمال بركات ، كامل المهندس ، ومجدي بزي ، يوسف حني ، حسن الكرعي ، مصطفى هني ، راجانصر ، إبراهيم الوقب ، هاريت الفاروقي ، أحمد زكي بدوي ، عذرا حارس ، اللواتيف حست ، العقيد أنطوان الدراج ، جورج عبد المسيح ، محمد العدناني ، نبيه غطاس ، يوسف رضا ، مارك هيليني ، آرثر هودمان ، برون ديلاكوك ، نيريسار بكارد ، كافي كيلباريك ، آن كاتريدج ، اندر سيجرت ، وغيرهم ..

● أصدرت دائرة المعاجم أكثر من ١٠٠ معجم ، غير ٥٠ معجم قيد الإعداد والطبع والمعاجم كلها موثقة ، وتساير ما تقره الجامعات اللغوية العربية من مصطلحات .

● دعوة مفتوحة إلى كل مؤلف لديه معجم يرغب في نشره لدى دائرة المعاجم - مكتبة لبنان

بعض منشورات دائرة المعاجم بمكتبة لبنان :

د. مجدي وهيب ، ومجدي زكي غالي : معجم المبادئ السياسية الحديثة
انكليزي - فرنسي - عربي .
د. مجدي وهيب ، معجم مصطلحات الأدب ..
انكليزي - فرنسي - عربي .
د. مجدي وهيب ، كامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية
في اللغة والأدب .
د. عبد الحميد بريس ، قاموس الفولكلور ..
عربي - عربي .
أحمد شفيق الخطيب ، معجم المصطلحات العامة والفنية
والهندسية .. انكليزي - عربي .
أحمد شفيق الخطيب ، معجم مصطلحات البترول
والصناعة النفطية .. انكليزي - عربي .
يوسف حني ، قاموس جنس الطب ..
انكليزي - عربي .
أحمد زكي بدوي ، معجم مصطلحات العلوم
الاجتماعية .. انكليزي - فرنسي - عربي .

الأليبر مصطفى الشوابي ، أحمد شفيق الخطيب ، معجم الشوابي في
مصطلحات العلوم الزراعية .. انكليزي - عربي .
هاريت سليمان الفاروقي ، المعجم الفاروقي ..
انكليزي - عربي .
محمي فوق العادة ، معجم الدبلوماسية والشؤون الدولية
انكليزي - فرنسي - عربي .
حسن سعيد الكرعي ، قاموس المنار ..
انكليزي - عربي .
محمد العدناني ، معجم الأخطاء الشائعة في اللغة
العربية المعاصرة ..
نبيه غطاس ، قاموس المصطلحات الاقتصادية
انكليزي - عربي .
مصطفى هني ، معجم المصطلحات الاقتصادية والتجارية
فرنسي - انكليزي - عربي .
أليبر مطلس ، معجم الفاظ حرمة صير العمل
في الساحل اللبناني .

مركز
التوزيع
بمصر
مكتبة ودار نشر أبو الهول

٣ شارع شوابي - الدور الثالث - ت ٧٤٤٦١٩ القاهرة

مكتبة النهضة المصرية

حسن محمد وأولاده

٩ شارع على بالقاهرة - ت : ٩١٠٩٩٤

برقيا / جسابوك

اسم المؤلف

اسم الكتاب

السعر

د. عز الدين فراج	اللبن الحليب وصناعة الجبن والزبد والقشدة والزبدى والمخلجات اللبنية	٣,٠٠٠
د. مصطفى الديوان	حياة الطفل في الصحة والمرض في المنزل والمدرسة	٣,٠٠٠
د. أحمد زكى صالح	نظريات التعليم	٤,٠٠٠
د. محمد عبد القادر	استراتيجية التربية العربية لنشر التعليم الأساسى في الدول العربية	٣,٥٠٠
د. محمد عبد القادر	دراسات في ادب ونصوص العصر الجاهل	٣,٥٠٠
د. محمد عبد القادر	دراسات في ادب ونصوص العصر الاموى	٣,٥٠٠
د. محمد عبد القادر	طرق تعليم اللغة العربية للمبتدئين	٢,٥٠٠
تحقيق د. محمد عبد القادر	أهيات النبى ﷺ	١,٥٠٠
د. محمد عبد القادر	أنساب الخليل	٣,٥٠٠
د. أحمد شلى	موسوعة التاريخ الاسلامى والحضارة الاسلامية ٩ كتب	٣٨,٥٠٠
د. أحمد شلى	موسوعة النظم والحضارة الاسلامية ١٠ كتب	٢٤,٠٠٠
د. أحمد شلى	المكتبة الاسلامية المصورة لكل الأعمار ٢٣ كتاب	١٣,٦٠٠
أحمد عطية الله	القاموس الإسلامى ٥ مجلدات	٣٠,٠٠٠
أحمد عطية الله	ليلة ٢٣ يوليو مقدمتها : أسرارها - أبعادها	٣,٠٠٠
أحمد عطية الله	الذاكرة والنسيان	٢,٠٠٠
د. راشد البراوى	قاموس النهضة للمصطلحات الدبلوماسية والسياسية والدولية	٥,٠٠٠
د. راشد البراوى	العلاقات السياسية الدولية والمشكلات الكبرى	٤,٠٠٠
د. حسن إبراهيم حسن	تاريخ الدولة الفاطمية	٧,٠٠٠
د. حسن إبراهيم حسن	تاريخ الإسلام السيسى ٤ جزء	١٧,٠٠٠
د. حسن إبراهيم حسن	زهية الإسلام	٣,٠٠٠
علي إبراهيم حسن	التاريخ الإسلامى المعاصر	٤,٠٠٠
علي إبراهيم حسن	نساء من في التاريخ الإسلامى نصيب	١,٥٠٠
حسين أحمد أمين	الحروب الصليبية في تحقيقات المؤرخين العرب المعاصرين	٣,٥٠٠
أحمد أمين	فيض الحياض ١٠ أجزاء	٢٥,٠٠٠
أحمد أمين ، د. زكى نجيب محمود	قصة الفلسفة اليونانية	٢,٥٠٠
د. زكى نجيب محمود ، أحمد أمين	قصة الفلسفة الحديثة	٣,٥٠٠
أحمد أمين	فجر الإسلام / ظهر الإسلام ٤ أجزاء / ضمّن الإسلام ٣ أجزاء	١٥,٠٠٠
د. عبد العزيز القوصى	أسس الصحة النفسية	٥,٠٠٠
إشراف د. كاميليا عبد الفتاح	سلسلة كتب للآباء والأمهات (٦ كتب)	٧,٥٠٠
منصور حسن	الطفل والمراهق	٣,٠٠٠
د. محمد بيلو أحمد أبو بكر	تيسير الإيضاح	٢,٢٥٠



مكتبة المتنبي

للطباعة والنشر والتوزيع

١٤ شارع الجمهورية



- المواقف والمخاطبات
- إعراب ثلاثين سورة من القرآن الكريم
- تأويل مختلف الحديث
- جلاء الأفهام
- المواقف في علم الكلام
- كلية ودمنة
- شرح المفصل (١٠ أجزاء في مجلدين)
- المسند (مجلدين)
- التنبه على الأسباب التي أوجبت
- الاختلاف بين المسلمين
- الخلل في شرح آيات الجمل
- نظرية المصلحة في الفقه الإسلامي
- المدخل إلى الفقه الإسلامي
- الأطلس التاريخي
- سنن الدارقطني (٤ أجزاء في مجلدين)
- شرح ديوان الحماسة (مجلدين)
- أسباب النزول
- للنفسى
- لابن خلوته
- لابن قتيبه
- لابن القيم
- للأبجي
- لابن المقفع
- لابن يعش
- للحميدى
- للبطلوسى
- للبطلوسى
- د. حسين حامد حسان
- د. حسين حامد حسان
- لعبدنان العطار
- للدارقطنى
- للتبريزى
- للنيسابورى

دار النهضة العربية

٧٤٦٩٣١

٣٢ شارع عبدالحق تروت القاهرة

تسلم مجموعتك مختارة من أحدث إنتاجها

تسلم مجموعة مختارة من أحدث إنتاجها

عدد	عنوان	عدد	عنوان
١٥	أحمد عتلة	١٥	القانون السياسي
١٥	واشد البراوي	١٥	القانون الدستوري
١٠	جابر عبد الحميد جابر	١٠	التقويم التربوي والقياس النفسي
٦	جابر عبد الحميد جابر	٦	مهارات التدريس
٥	يحيى حاتم حاتم	٥	معارف تفكير الكبار في الرياضيات
٢	محمد أبو الإسعاد	٢	سياسة التعليم في مصر تحت الاحتلال البريطاني
٢	محمد الهادي	٢	السلطة السياسية
			القانون الدولي الجديد للبحار
١٠	صلاح الدين عامر	١٠	(دراسة لأهم أحكام اتفاقية الأمم المتحدة لقانون البحار لعام ١٩٨٢)
٦	يوسف لمر الله	٦	حق اللجوء السياسي
			البنك الإسلامي للتنمية
٨	مبارك إبراهيم علي	٨	دراسة في إطار التنظيم الدولي الاقتصادي والاقتصادي
			الإسلامي
١٠	ولفت المحجوب	١٠	المالية العامة / الميزانية العامة
٨	محمد زكي السير	٨	مقدمة في الإحصائيات الدولية والإحصائيات القومية
٧	محمد زكي السير	٧	مقدمة في الاقتصاد
٨	محمد زكي شافعي	٨	مقدمة في القواعد والبروك
١٠	علي جمال الدين	١٠	الامتيازات الأجنبية
٨	سليمة القلوبي	٨	الشركات التجارية
٢	لميرة صديقي	٢	الشبكات السياسية
٥	عبد المنعم المصري	٥	المعلاج الطبيعي .. التمرينات الرياضية العلاجية
			والعلاج
٨	حسين المصري	٨	شركات الاستثمار
٣	عماد مصطفى	٣	أصول قانون العقوبات في الدول العربية
٦	عماد مصطفى	٦	شرح قانون العقوبات للعام
١٥	علي جمال الدين	١٥	عمليات البنوك
١٠	محمد لبيب شيب	١٠	شرح قانون العمل
١٢	نجيب حسي	١٢	شرح قانون العقوبات المسم
١٥	أحمد ضعي سرور	١٥	الوسيط في قانون الإجراءات الجنائية
٧	أحمد ضعي سرور	٧	الوسيط في شرح قانون العقوبات

الولفج الادبي

○ تجربة نقدية :

- الم شروع الفكرى وأسطورة أوديب .
- .. قراءة فى فكر طه حسين .

○ متابعات :

- الشكل والصنعة فى الرواية المصرية .
- ادوارد سعيد « العالم والنص والناقد » .
- والذاكرة المفقودة» والبحث عن النص .
- الاختراب فى أدب حلیم بركات .
- الشعر والموت فى زمن الاستلاب .
- سحر كل البحث عن بلاغة أساطيرية .
- للنص القصيرة المغربية .

○ وثائق :

- نصوص من النقد العربى الحديث .
- نصوص من النقد الغربى الحديث .

○ رسائل جامعية :

- نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين .
- الالتزام فى القصة الجرائرية المعاصرة .
- بجى حقى .. ناقداً .



الموسسة القومية للمكتبة والارشيف

تجربة نقدية :

المشروع الفكري

واسطورة أوديب

قراءة في فكر

طه حسين

(١٨٨٩ - ١٩٧٣)

هدى وصفي

دكل قراءة بجاية مبدعة

تصور هذه القراءة هل النحو التالي ؟

- ١ - عناصر المشروع الفكري .
- ٢ - صياغة دلالة الأسطورة المستمرة في هذا المشروع .
- ٣ - قراءة نقدية ذات شقين : ١ - قراءة مستلهمة من بعض نظريات التحليل النفسي ب - قراءة بنيوية موازية ، معتمدة في الأساس على النص الحسي الذي تقدمه على أساس أنه تركيبة ثنائية : قاص/حكاية سردية ، بالرغم من التباين الواضح في مستويات الخطاب ، موضع القراءة ونوضح ذلك :

عناصر الحكاية (نموذج لاري فاي (Lari Vaille)

عناصر أسطورة أوديب

- | | |
|------------------------|---|
| ١ - حالة توازن أولى . | ١ - انطرح في المراء . |
| ٢ - حدث مغير للأوضاع . | ٢ - مقتل الأب . |
| ٣ - الاختيار . | ٣ - حل اللغز (الانتصار على الوحش) . |
| ٤ - حالة توازن نهائية | ٤ - الزواج بالملكة (مكافأة البطل) . |
| | ٥ - اكتشاف حرق للمحارم : نهاية مساوية . |

مؤقتة
مستديرة

ملاحظات عامة :

تنظم هذه الملاحظات ، المستويات الثلاثة السالف ذكرها :

١ - فيما يتعلق بالمشروع الفكري ، نضع في الحسبان أن النصوص المستشهد بها ليست من نوع خطابي واحد ؛ فهناك الدراسة (لظاهرة الأدبية عند اليونان - في الشعر الجاهل) وهناك المقال (مستقبل لثقافة في مصر - مقدمة الصحف المختارة من

الشعر التمثيلي عند اليونان) ، وهناك الترجمة الدائرية (استخدام صيغه ضمير العائب في الأيام يحتم احترام المسافة النفسية التي أراد الراوي/القاص أن يحافظ عليها . ونذكر هنا ملاحظة بول فاليري : «لا ينبغي أن نخلص من العمل إلى الإنسان ، ولكن من العمل إلى القناع ، ومن القناع إلى الآلة»^(١)

٢ - بالنسبة للأسطورة كإجراء لصياغة الدلالة ، وبما كنا قد

١ - المشروع الفكري

إن الاهتمامات التربوية والتعليمية في النص الحسي ، ترى التور من خلال كثير من الإيضاحات : «وَمَا يَجِبُ عَلَيْنَا بَحْنُ الَّذِينَ قَرَأْنَا هَذِهِ اللَّعَاتِ ، وَالْمَوْتُ بِمَعْصِ مَا اشْتَمَلَتْ عَلَيْهِ مِنْ عِلْمٍ ، أَنْ يَبِيعَ لِمَنْ حَامَاهَا ، وَأَنْ يَكُونَ الْوَسَاطَةُ بَيْنَهُمْ وَبَيْنَ اسْتِثْمَارِ كُنُوزِهَا ، وَإِنْ لَمْ يَفْعَلْ فَقَدْ أَسَانَا إِلَى أَمْتٍ وَإِي أَنْفُسِنَا»^(١) . وفي موضع آخر : «إِنِّي أَعْتَقِدُ أَنَّ تَأْثِيرَ أَوْرُوبَا ، وَفِي مَقْدَمَتِهَا فَرَنْسَا ، سَبْعِيدٌ إِلَى الدَّهْرِ الْمَصْرِي كُلِّ قِسْمَتِهِ وَخَصِيصِهِ»^(٢) . ومن ثم تبقى الظاهرة الدنيئة عند اليونان ، الصحف المحترقة من الشعر التمثيلي عند اليونان وإبان من أحق علينا أن ندل ما نستطيع من قوة ، ونعق ما غلبك من وقت ، لنغني هذه اللغة ونكثر متاعها بما امتلأت به لعنت أوروبا»^(٣) . «ومهما كان الدوق العربي مخالفاً من وجوه كثيرة لدوق الحديث»^(٤) ، وكان من واجب البحث عن «سمات أصيلة لثقافتنا العربية»^(٥) ، فإنه لابد لنا من تعرف هذه الحضارة العربية ، لكي نلم بحوائثها المشعبة ، ونتلخص السعي الدؤوب في الصياغة المناسبة ، التي تسمح بالقول بالتماثل بين العقليات ، ومن ثم التماثل بين العقل الشرقي والعقل العربي : «وإنما هو عقل واحد ، تختلف عليه الظروف المتباينة المتصادمة فتؤثر فيه آثاراً متباينة متصادمة ، ولكن جوهره واحد ، ليس فيه تفاوت ولا اختلاف»^(٦) .

وليس ضرورياً - والأمر كذلك - أن تكون «رومانيا أو يونانيا أو فرنسية أو إنجليزية أو ألمانية ، لنجد الذقة الأدبية عند هوميروس أو سوفوكليس أو مرجيل أو هوجو أو شكسبير أو جوته»^(٧) . إن «الأدب أشبه بالديانات»^(٨) . وإرتكازاً على هذه الوحدة التي تضم المختلف ، يبدو الأدب ظاهرة إنسانية من جهة ؛ ويتضح النظر - من جهة أخرى - إلى الاستقلال والحرية على أنها في حاجة إلى تجاوز مستمر . وقد كان الفكر المصري دائماً شديد الارتباط بحضارة البحر الأبيض المتوسط ، والوضع الأمثل هو أن «نكون أمسنا ، مع مشاركتنا الصميمية في الحضارة الغربية» . ومن أجل ذلك يدور نص الأيام رويداً رويداً هذا التصور ، ثم يقدم مستقبل الثقافة في مصر برسم مع كميل بأن يطلق في مصر أروى أي بلد عربي يسعى إلى التحديث وتقرر هذه الخطة دوراً رئيسياً للجامعة التي عليها أن تكون البيئة الحقيقية التي تحتوي كل ثقافة مهما تعددت رؤيها ، ولقي تفتح أسواقها لبرنامج مشترك تشريه الإبداعات الفردية في شتى المجالات . وإذا كانت اللغة العربية العاصم هي لغة التحصيل الأولى ، فذلك لا يمنع أبداً من دراسة أكثر من لغة أجنبية واستيعابها . أما العلوم الطبيعية فتحتاج أيضاً إلى معرفة اليونانية واللاتينية . وهذه جميعاً عوامل أساسية في لثقافة العامة وفي التخصص ، وقد كانت الحضارة العربية في أرقى عصورها تعنى بها أشد الاعتناء

وأمام هذا الإلحاح المستمر على دراسة تاريخ الأبيين ، وهذا الربط المصري بين الفكر العربي والفكر العربي ، نجد أنفسنا

أسهت في عرض الاتهامات المختلفة لتفسير الأسطورة وتصويرها على حساب البحث الفعلي عن شروط الدلالة ، التي تود لو أوجريها ما حين سأل : ما الذي يسمح بصياغة الدلالة التي تستثف من لنص أو الخطاب الذي نقرأه أو سمعته أو نتجته ؟ ما السق المنظم ؟ وما القوانين التي تكشف عن «المعنى» ؟ والغرض هنا ليس هو البحث عن «المعنى» الحقيقي للنص ، ولا إيجاد «معنى» جديد لم يتطرق إليه أحد ، ولا مجرد إرجاع النص إلى مصادره ؛ بل الأمر يتم كما لو أن السؤال المطروح على النص ليس هو : ماذا يقول النص ؟ أو من قائل النص ؟ ولكن كيف يقول النص ما يقول ؟ ذلك أن الشروط الداخلية للدلالة هي التي نسعى إليها ؛ وذلك يعني التركيز على الإنتاج النصي للدلالة ، وليس على العلاقة التي تربط النص بسند خارجه . عندئذ سيكون «المعنى» أثراً أو نتيجة للعلاقات بين العناصر الدالة داخل النص . ومعنى هذا أننا سنحاول أن نفق على «كيف» بلعنى . وبما أنه ليس هناك معنى إلا من خلال الاختلاف وعن طريقه ، فسنتهم فقط بالعناصر التي يوسعها أن تدخل في سق تقييمي وسق بناء اختلافات . وهذا ما ندعوه : شكل المضمون ، مادعنا نهدف لا إلى وصف «المعنى» ولكن «تشكيل المعنى» .

ونفقدنا هذه الملاحظات إلى توضيح الاختلاف بين السيموطيقا النصية وعلم اللغة البنيوي (المعنى على الجملة) ، فعلم اللغة يتعلق بالقدرة على بناء الجملة وإنتاجها ، ويسمى هذا بالكفاءة الجمالية : *competence phrasique*

أما السيموطيقا فتعنى بعملية التنظيم وإنتاجية الخطاب والنص أو ما يسمى بالكفاءة الخطابية *competence discursive* ، أي أنها تتعلق بأدوات توليد الخطاب والنصوص وقوانينه . وعند التحليل ، نحتاج هذه الكفاءة إلى مستويين من الإجراءات :

(أ) مستوى السطح ؛ ويتكون من :

١ - عنصر سردي ينظم تتابع الحالات وتسلسلها وتحولاتها .

٢ - عنصر خطابي ينظم تسلسل الصور وآثار المعنى في النص .

(ب) مستوى العمق ؛ ويتكون من :

١ - شبكة علاقات تقوم بتصنيف قيم المعاني حسب العلاقات القائمة بين بعضها وبعض .

٢ - نسق عمليات ينظم المرور من قيمة إلى أخرى .

٣ - مالنسبة لتفقد المستهلك من علم النص فإنه يقابل بالحذر ، سواء من المحللين أنفسهم أو من دارسي الأدب ؛ إذ إن التساؤل يظل ملحاً :

هل هناك ترادف فعلي بين العمل الأدبي ومونولوج المحلل ؟

أمام معطى وجودى أساسى مستقر فى قاع الفكر الحسى .
ولا يسعنا عندئذ إلا أن نحصن أهم قنوات التوصيل فى هذا
التاريخ ؛ ألا وهى القناة الأسطورية

٢ - الأسطورة

الأسطورة بوصفها إجراء لصياغة الدلالة : فى عجلة سريعة ،
سبحاؤنا أن يقدم التعريفات المحتفة للأسطورة حسب الوظائف
التي ترتبط بها . فنحن نعرف أن إجراء صياغة الدلالة الخاص
بالأسطورة متشعب ، وأنه يفترض إشكالية للتصوير وأخرى
للتعبير . وقدما ، وحتى عهد هيرودوت ، كانت تبع المعطيات
الأسطورية التي تدعى الصفة التاريخية باسم معيار مشاكلة
الواقع ؛ أما العرف ، فقد جرى على فصل الأسطورة عن
المنسقة ؛ لأن الأخيرة حطتها عقلا . وقد تصور أرسطو - فى
الميتافيزيقا - ، لأسطورة متعارضة مع اللوجوس Logos ؛ وفصل
أفلاطون بين ميثوس Muthos الذي من شأنه خلق الإيمان ،
واللوجوس ، ذى الخطاب العقلانى . ومهما يكن من أمر ، فإن
الأسطورة تظل قائمة وذات قصد هادف : أولا من خلال الحكاية
التي نحاول أن نستكشف بعدا من أبعاد الحقيقة ليس هو البعد
العنى ، وثانيا من خلال قدرتها على التصوير ؛ تلك القدرة
التي من شأنها أن تضع تدث الحقيقة على خشبة المسرح ~~هنا~~
نلاحظ ميكانيك (طريقة عمل) التصوير الأسطوري الذي يحتوى
على بنية مزدوجة : حضور/غياب .

وقد حاولت المذاهب الفكرية المختلفة استقصاء مجال التصوير
الأسطوري . ولنذكر على سبيل المثال ، المحاولة الهيكلية (أولية)
المفهوم concept مع التمسك بالتصوير representations
حيث يتميز التصوير بديناميكية الفكرة التي تصبو إلى أن تتلاشى
فى المفهوم ؛ وعندئذ يصبح «التفسير» مطلباً من جانب الرمزية
داتها ، التي نحاول بطريقتها أن نقوم بعملية بحث عن جذور
داتية (ما يسمى بالتأويل الباطنى)

ونحن بطالع ندوقف نصه بالنسبة للمرميوطيقا الحديثة فيما
يتعلق بالتفسير الباطنى ، «إن المعنى - كما يؤكد ريكور -
هو دنى جزء من المعرفة الداتية ؛ أى أنه طريقة من طرق الحضور
الواض للذات»^(١) .

ومن ثم فإن تفسير الأساطير وفهمها هما محاولة من الإنسان
لهم نفس ؛ محاولة منه لتوصيح الذات وقدرتها التأملية .
ونتيجة لذلك فإن المرميوطيقا تنظر إلى قضية التصوير من وجهة
نظر مختلفة للمهمة ، مادام التصوير قد أصبح رميا وطريقة من
طرق التعبير .

وقد توافر على يصاح هذين الموقفين ثلاث مدارس مختلفة
(مدرسة الميثولوجيا المقارنة ، ومدرسة الأنثروبولوجيا
البريطانية ، ومدرسة لغة التاريخ) ، وأصبحت الأسطورة
إما لحظة من لحظات تشكل اللغة أو تشكل الحياة الاجتماعية أو
تشكل حدث تاريخى . وبالنسبة لماكس مولر Müller ، فإن

الأسطورة تعنى خطابا يحمل بصمات لغة تشكلت فى التجربة
الأولية للظواهر الكونية ؛ أما المدرسة البريطانية فإنها ترى
الأسطورة ترجيعا للطقس على مستوى اللغة ؛ وبالنسبة للمدرسة
القديمة التاريخية ، فإن الأسطورة حدث تاريخى . إن مطلق هذه
المدارس توليدى ، وهو يختلف عن التصور الذى يقدمه ليفى -
شتروس للبية التاريخية واللاتاريخية للأسطورة ؛ فالمدرسة
الوظيفية ترى فى الأسطورة نسقا من أنساق التواصل والتلاحم
الاجتماعى (وهذه سمة من السمات التي نستعملها على سبيل
المثال فى ثنائية العنق/المقدس - أدلر - فريزر/رينيه جيران
Girard) . والموقف معه نجده فى المدرسة المرميوطيقية
(موس ، جراتيه) وعلى ذلك فإن الأسطورة تعمل بوصفها لغة .

هذا من ناحية التعبير . ولكن كيف يتم تصوير الأسطورة ؟
هناك نموذجان

١ - النموذج البنىوى

٢ - النموذج ذو الإجراء الكنائى .

١ - النموذج البنىوى المبني من الفونولوجيا وعلم الدلالة
البنىوى (السيمانيقا) بفضل النسق على التاريخ ؛ فالأسطورة
تعد نسقا مغلقا ؛ فهي تقول شيئا ولكن من خلال بنية (وهنا
تدخل فى الاعتبار قوانين اللعبة وليست الأحداث) .

٢ - النموذج ذو الإجراء الكنائى الذى لا ينتمى إلى البنية
ولكن إلى العلاقات الداخلية لمحتويات المعنى . وهما يقف الرمز
فى مواجهة العلامة المفهوم (رمز/علامة - مفهوم) ، على نحو
يعمل من شأن الرمز ، ويميز من قدرة الأسطورة على إنشاء
دلالة ، ومن قدرتها كذلك على التصوير ، ويضع تحت تصرفها
كثيرا من احتمالات التعبير ، ومن ثم احتمالات التصوير .

فالاهتمام بالرمز هو الذى سمح لفرويد أن يعمل من شأن
الرموز الأسطورية على حساب المفاهيم المجردة . فهو يوحى بين
تلك الرموز وتصويرات الأحلام ، ويطبق عليها المنهج لتأويل
نفسه ، الذى يطبقه على الحلم . وبصفة عامة فإن المرميوطيقا
الفرويدية تؤدي إلى التمييز بين المعنى الحقيقى والمعنى الخفى
للحلم . وذلك ما نلاحظه أيضا بالنسبة للسلوك الإنسانى ، حيث
المعنى الظاهرى يظل مرتبطا بالمعنى الباطنى ، المرتبط باللاوعى
الظلمى . ذلك أن حياة الإنسان مرتبطه بهذا اللاوعى القديم
قدم وجوده على الأرض .

أسطورة أوديب : وانطلاقاً من هذا التصور ، يتبدى مفهوم
ظاهرة التصوير الخاص بالأسطورة بوصفه وصفاً لشيء ما أمام
الدهش بواسطة علامة : المرأة^(٢) . ويوحى فرويد بين هيكل
الأسطورة وهيكل العمل الأدبى . ويترب على ذلك أنه يرى أن
المحتوى العميق لأسطورة أوديب ولغة أوديب وللمسرحية التي
تحمل اسمه لا يتعدى خرق المحارم (قتل الأب - الزواج بالأم)
ولكن خلافا لما يصفه فرويد ، نجد أن المعنى الخفى (القتل -
الزواج) ، بدلا من أن يكون مستترا ، يعرض أمام أعيننا طوال
المسرحية ؛ فسر نجاح أوديب مرجعه وجود نوازع مشتركة فى

ومهما يكن من أمر ، فإن هذه المحاولة لإجراء صياغة الدلالة الخاصة بالأسطورة ، تعطى بعداً آخر لقراءة لنص الحسيني ، وذلك من خلال التخطيط الذي أوردناه في بداية بحثنا .

٣ - القراءة النقدية

عناصر أسطورة أوديب :

١ - الطرح في العراء : إن الطرح في العراء في مقدمة أوديب يوضح وجه الأب الشرير ، الملك لايبوس ، الذي أمر بهذا العقاب . وإذن فسيلقى بأوديب فوق جبل يقل به كثيرون ، وسيدفع بخاتم القدرية ؛ فالأقدام المشققة هي حير دليل على ذلك . إن القدرية نفسها دمغت راوي الأيام . ولم يكن فقدان البصر إلا نتيجة لظلام الجهل في البيئة الريفية . لقد دمعه الشر ، دمغه الدنس : كان في ذلك الوقت ، « يتقدم في الظلام » - ليس فقط « ظلام الحسد »^(١٥) ، بل أيضاً ظلام النفس الخالك^(١٦) . ويلاحظ بورك أن « كل ما يتصل بذكريات الطفولة ويشرح أحداثها كان الكاتب يعالجه بأسلوب لا يلتصق فيه العذر لشيء ولا يرحم أحداً »^(١٧) . وكان يكفيه أن يفكر في عباء البائس الذي قصده متردداً بين الأزهر وحوش عطا^(١٨) ، حيث تشفى نفسه في الأزهر ، ويشفى جسمه ونفسه في حوش عطا - حياة عادية ، ضيقة ، عسيرة ، كائس ما يكون الضيق والفقر ، وحياة عقلية مجتهد فقيرة كأشد ما يكون الإجداد .

ويؤكد فرجسون السعي من أجل اكتشاف الدنس والفضاء على الزيف ، فالجلل هنا وكبش فداء^(١٩) ، حمل بجرائم المجموعة ؛ وهو الذي وصفه سفوكليس بأنه « وعاء للفسق » كائن لا الأرض ولا السماء المقدسة ولا وضع النهار يوسعها احتمال وجوده^(٢٠) . وأصبح الراوي مثار سخط من أهل القرية وكان ما يردده من آيات يقصد فيه التشابك والتداخل ، ولم يكن الأمر يخلو من لهجة ساحرة أو ناقدة^(٢١) . ولكنه بدأ يشعر بوضعه المتميز بالرغم من أفته « وقد احتمل من أهل القرية ما كان يجتمل قديماً يوماً ويوماً ويوماً »^(٢٢) . ولكن الصريند ، ويتمرد على من كان يظهر لهم الإذعان والخضوع^(٢٣) . وهما هذا يقول « لسيدنا » : هذا كلام فارغ . ويشتمه « سيدنا » ، ويحمل العاصمة وزر ضياع تربيتة . ومرة أخرى يوجه إحقونه بقوله إن الكتاب الذي يقرأه والده عث لاغناء فيه^(٢٤) ؛ وكان يقصد دلائل الحيراث .

وتتأزم الأمور في الأزهر ، وتصل مرحلة الصراع إلى أشدها : ولكنه في ذات يوم جادل الشيخ في بعض ما كان يقول . فلما طال الجدل ، غضب الشيخ وقال للفتى في حدة ساحرة : اسكت يا أعشى ! ما أنت وذاك ! فعصب الفتى وأجاب الشيخ في حدة إن طول اللسان لم يثبت حقاً ولم ينجح باطلاً^(٢٥) . وازدادت النفس ضيقاً بالأزهر ، بخصوصية وهي تحس « كلال العقل الأزهرى »^(٢٦) ، واشتدت الثورة على الشيخ في عدمهم

النفس الإنسانية . وتقوم المسرحية هنا بعمل التحليل النفسي ، الذي يكتشف عقدة أوديب فيكشف في الوقت نفسه رغباتنا الدفينة . وقد نرى أن هذا يقلل من شأن المحتوى الاجتماعي والثقافي للمسرحية ؛ إذ إن عوامل السياسة والدين من أهم العوامل التي تساعد على إيجاد معنى ما للعمل الفني .

وقد عارض فريزر هذا التصور الفرويدى ؛ إذ رأى أن الصراع لا يتمثل في الغيرة الجنسية التي يعاني منها الابن - والتي استشفها فرويد من نص سفوكليس ذاته : « وأما أنت فلا تخف من فكرة الاقتران بأهلك ؛ فكثير من الناس من اقترنوا بأمهاتهم في أحلام الليل . ومن اردى هذا الخوف الذي يصدر عن الوهم كان خديفاً أن يحتمل الحياة في كثير من اليسر »^(٢٧) - بل يتمثل في صراع الأجيال ، وفي رغبة الابن البالغ في أن يتخلص من وصاية الأب الكهل .

أما جيرار^(٢٨) فإنه لا يقع بتفسير فريزر ، ويذهب في فحصه للأمر إلى التشابه اللافت الذي يلاحظ في معظم الأساطير التي تحكى عن نشأة جماعة إنسانية . ذلك أن الوظيفة الاجتماعية ترتكز دائماً عن جريمة قتل مبدئية . وما من جماعة تفلت من هذا الشرط الأساسى . ولندكر أشهر مثالين في التاريخ : مقتل هابيل على يد أخيه قابيل ، ومقتل رموس على يد أخيه رمولوس . لقد ما معنى هذه الجرائم الأزلية ؟ إن هناك بعداً دعواً في تكوين الإنسان ؛ وإن أول عمل إنسانى يجب أن يقوم به هو طرح هذا العنف خارجة . وهنا يظهر الاعتراف بمرحلة من خلال الأسطورة - بوجود قوى مظلمة داخل الإنسان ، تسعى إلى تدميره كما لو أنها ضريبة طبيعية لرغبته في الوجود . ونستشف أيضاً من الأسطورة إجراءات ذرة القدر ، مادام موت « الأخ » يحتوي حقاً على ما يمكن أن ندعوه : تأسيس الاجتماعى .

فالدرس إذن واضح كما يرى جيرار ؛ فليست الجدلية الهيكلية الحديثة بالسيد والتابع هي التي تفسر التطور الإنسانى . إنها قراءة زائفة للمواجهة بين الذات والآخر ؛ فالصراع حتى الموت بين السيد والتابع لا يهدف إلى تحويل الآخر إلى مجرد صورة للذات الأقوى ، لكنه يترجم ضرورة أزلية لا يمكن خض الطرف عنها ؛ ذلك أن الضمير الإنسانى لا يستطيع أن يعي ذاته إلا عندما يضع أمامه ما يرهبه . ولذا فهناك دائماً حكاية مزدوجة تقدمها الأساطير التي تحكى عن الجريمة التأسيسية : حكاية نشأة الإنسان وحكاية نشأة الاجتماعى ؛ الإنسان لأن القتل عندما يبلور العنف الموجود في الذات يكشفها لنفسها ؛ والاجتماعى لأن موت الآخر يصور الحدث الذي يجب ألا يتكرر ، والذي كان لا بد منه في البداية ليصبح الحدود التي يجب على أى إنسان ألا يجاوزها . لكن قراءة هذا العنف تعد عند فرويد إسقاطاً ؛ إذ إنه من خلال القتل يمكن مسرحية المحارم ، أى مسرحية العطف .

ويتجاوز جان بيير فرنان كل هذه التفسيرات ، ويرى وأن العظمة الحقيقية في أوديب لا تتمثل في فعله بل فيما يميز طبيعته العاصمة « النسل »^(٢٩)

ودوقهم ، وفي سيرتهم وأحاديثهم»^(٢٧) . لقد كانت أحاديث لا تصيب إلى علمه عما جديدا^(٢٨) . وتستمر الحال والعلاقة مع الأزهر في تدهور مستمر ، خصوصا بعد أن أتيت له فرصة لكتابة في الصحف . وكان إذا تعرض «لشئون الأزهر» يخرج عن «طور الاعتدال» ويعلو في «العبث بالشيوخ»^(٢٩) . وكان طول السند هذا هو الذي «قطع الصلة قطعا حاسما بين صاحبا ولأزهر»^(٣٠) ولم ينل صاحبا درجة العالمية ، وأمر شيخ الأزهر بإسقاطه منها تكرر الظروف^(٣١) . وبعد الحكم ، وطرح صاحبنا خارج الأزهر .

وإذا كان الأزهر يرمزها إلى الأب ، فموضعنا القول إننا نشهد بداية المفارقة بين الأب والابن ، كما أوضحها كارل أبراهام في حلم والأسطورة : «ما من شيء سوف يشفع للراوى في أعين هؤلاء المعممين الذين نوقف بهم الزمن ؛ وتلك هي مرحلة لنفى .

وفي أثناء هذا كله ذكر اسم الجامعة»^(٣٢) ، وكانت هي ذروة صراع وبداية السعى ، صمى أديب أيضا لكشف سر الوفاء لدى يجتاح المدينة «وإذن فإنكم لا توقظون هذا الحديث رجلا بائنا ، تعلمون أنى سفحت كثيرا من الدمع ، وأنى فكرت في كثير من الوسائل إلى السجدة ، فلم أجد إلا وسيلة واحدة طهرتها بها بعد طول تكدير ، فلم أتردد في ابتعاثها والالتجاء إليها ؛ فقد أرسلت كريون ابن منسيوس إلى معبد أبولون ليعلم من الإله ما ينبغي أن أصنع»^(٣٣)

وتتردد في ثنايا النص الحسنى المعاني نفسها ؛ فكيف ترك في مصر من ضرور ا وكم نجعت من أعياه أثقلت نفسه قبل خروجه^(٣٤) .

٢- مقتل الأب : نقول ماري ذلكور في كتابها عن أديب وأسطورة العازي : «أظنى أستطيع أن أجزم بأن الصراع بين الأب والابن مشأه طقس الصراع حتى الموت ، الذي يسمح في المجتمعات البدائية - للملك الشاب أن يخلف الملك المسن»^(٣٥) . ألا تنطبق هذه الأقوال على الراوى أو لأسطورة العرب ، أو ربما أديب وأسطورة العرب ؟ وقد يصر ذلك أيضا بأن الخلافة عن طريق القتل أساسها مبدأ عجز الملك المسن عن القيام بالتزاماته الملكية ؛ فمن «فقد قدرته الجسمانية لا يستطيع أن يورثها عن طريق الإشعاع ، كما يتحتم ذلك على الملك الصالح»^(٣٦) .

وتتسم هذه المرحلة الثانية بإرادة صارمة تشكل الذات وتبحث عن المحرّج ، حتى لو اضطرت إلى حرق المقدس . فالراوى يعلم أنه بدون فدية أساسها العنف لا تقوم قائمة لهذا البلد ، ولا هذا المكر المكمل بالخرافات ؛ فهذا المناخ لن يستقيم دون نسوة . ويدفعه ذلك كله إلى مواجهة «التيمة الآسيوية الخاصة بالنسوة إلى العرب ، التي تعنى بها السهروردي - كما يلاحظ بيرك - بتيمة أخرى هي تيمة الخلاص عن طريق حصار البحر الأبيض المتوسط ، التي يعتقد أنه يستطيع - من أجل شعبه - أن يقلل ثمارها ، وأن يوصل أصواتها»^(٣٧) .

لم يكن أديب يرغب حقاً في قتل لا يوس في مفترق الطرق ، ولكن كان لابد من إيجاد طريق ؛ كان لابد له أن يمر : «فلما قارب المكان ذا الشعب الثلاث ، رأيت عجلة بفودها مسد وعليها رجل كالدي وصفته لي ؛ وكانت العجلة تدومى - يدعى قائد العجلة ويدعى الشيخ أيضا في عنف ليجاني عن الطريق ، فأثور وأصرت القائد الذي نحاني . وإذا الشيخ يتنظر حتى أحدى العجلة ، ثم يرفع سوطه المزجج ويهوى به على رأسي وقد أدنى ثمن هذه الصرعة عاليا ، فلما هي إلا أن أصب على رأسه عصاى هذه اليد التي قرين فيهوى صريعا»^(٣٨) . أليست أصداء هذا الفعل هي التي تتردد : «وكان يجب العنف إلى الفنى ويرغبه فيه . ويرى في قلبه أخهر بحصومة الشيوخ والى عليهم في عبر تحفظ ولا احتياط»^(٣٩) فهو يرى أنهم «أمة هذا الوطن ؛ يحولون بينه وبين التقدم»^(٤٠) . وينشك الصراع في محو آخر من حلال مواقف أكثر ارتباطاً بالمهج العلمى . يجب حين مستقبل البحث . أن ننسى قوميتنا ، وأن نسى ديننا . . . إما إذا لم نس قوميتنا وديننا وما يتصل بها فنستطير إلى لمحاياة وإرضاء العواطف ، وسنعمل عقولنا بما يلائم هذه القومية وهذا الدين . وهل فعل القدماء غير ذلك ؟»^(٤١) لنجته في أن ندرس الأدب العربى غير حافلين بتمجيد العرب أو العيب منهم ، ولا مكترئين بتصور الإسلام أو العلمى عليه ولا وجلون حين ينتهى بنا البحث إلى ما تأباه القومية ، أو نتمرنه الأهواء السياسية ، أو تكرمه العاطفة الدبية»^(٤٢) . وإذا كانت العلاقة بالأحر قد لجأت إلى سلاح الشك الديكارى لتتوغل في شأنا الذات ، فإن هذه العلاقة تعتمد أساسا على معطى ضرورى ، ألا وهو المبدأ الأول لهذا الفكر . وتصبح الحضارة اليونانية هنا هي العلة التي تسمح بتشكيل الرهى بالذات ، الذى لولا رغبتها - تلك الذات - في الإبقاء على جذورها لكانت جديرة بأن تحول وهذا الفنى تحويلاً خطيراً ، يصبه في العلم الأوروبى إفتاء»^(٤٣) .

فإذا كان الصراع مع الأب إذن قد بدأ منذ زمن ، فإن مقتله قد تم من خلال المواجهة في التعريب . «إذا كان في مصر الآن قوم يصرون القديم وآخرون يصرون الحديدي ، فليس ذلك إلا لأن في مصر قوما قد اصطيفت عقليتهم بهذه الصبغة العربية ، وآخرون لم يظفروا منها إلا بحظ قليل . وانتشار العلم العربى في مصر ، وازدياد انتشاره من يوم إلى يوم ، واتجاه الجهود الفردية والاجتماعية إلى نشر هذا العلم الغربى - كل ذلك سيفضى غداً أو بعد غد بأن يصبح عقلاً غربياً»^(٤٤) .

ويلج تصوير الأسطورة على صورة التماس بين الآباء أو مثل الآباء ضد تمرد الأبناء ، كما أن توضيح صورة الأب في أسطورة أديب وفي المسألة وموتيفاتها المتكررة (أبولون - لا يوس - تيريسياس) يساعد على إخماء عنف الابن تجاه الأب . «وبعد ما يقرب من نصف قرن من أزمة الشعر الحامل ، وبعد كل هذه المتغيرات التي هزت مصر ، وأولف الاشتراكية الناصرية ، فإن شيخ الأزهر امتنع عن الاشتراك في تشييع جنازة هذا المعلم الذى حاز تقدير العالم»^(٤٥)

٣- حل اللغز (الانتصار على الوحش)

إن الحلقة الخاصة بحل اللغز تمثل في مشروعنا التقني حلقة وسيطة بين مقتل الأب (أو محاولة الإصلاح العكسي ، خصوصا عن طريق إدخال المفهوم الاجتماعي التاريخي في البحث العلمي وفي النقد الأدبي ، التي أدت إلى أزمة الشعر الجاهلي) والزواج بالملكة (أو العناء في الحصار الغربي وبخاصة حصار أثينا العديدة ، مهد الحصار على الإطلاق)^(٤٧).

ولكن من الوحش ؟ إنه بلا شك - كما تقول الأسطورة - شيطان يسيطر على المدينة ويلقى فيها الذعر . ولكن هذا الشيطان هو أيضا روح هائم لا يجد راحة ولا هدوءا^(٤٨) . إن هذا الوحش يمدق ساحا من التوتر والقلق ، ويمر من كل من يقترب منه . اليس هو أيضا : «إيديولوجية الفلق»^(٤٩) التي يخلقها هذا التسؤل الملح عن الأبوة الفكرية لهذا المجتمع الانتقالي الذي لا يجد بدا من الصال من أجل الاستقلال ؟

٤- الزواج بالملكة (مكافأة البطل)

في هذه المرحلة من الأسطورة يتم الزواج بعد حل اللغز ، ودون معرفة مسبقة بالملكة : «قدما ، كان على المنتصر أن يفهر الوحش ، ويحل اللغز ، لكي يقترن بالأميرة»^(٥٠) . ولكن ليست هذه المواجهة مع الوحش هي في الواقع من الاختارات الأساسية التي يمر بها الشاب الذي يؤهل للرعاية^(٥١)؟ ويفهر أوديب الوحش ، ويؤكد عظمت بوصفه إنسانا ويحل «هينة العقل الغربي» مشكلة البحث عن «موضوع الهوية المصرية» : من نحن ؟ وماذا فعل ؟ ويتم الارتباط من خلال طريق شاق - بالحصارة الأم^(٥٢) .

وإذا كان واقع النص الحسني يتمسك بالكثير من معطيات التراث العربي كأساس للثقافة المصرية ، ويعدده جزءا أساسيا من الهوية المصرية ، فإن العلاقة بالآخر تظل علاقة اتبهار

٥- اكتشاف عرق المحارم : نهاية مساوية .

لكن هذا الزواج الذي تم إنما قد تم من خلال عنق الحب والموت . ويظل الإثم قائما ، ويضاف إلى مقتل الأب الزواج بالأم ، وإن كانت بعض الأساطير تفصل بين الزواج بالأميرة والزواج بالأم ، الذي لا يتم بهذه الصورة المباشرة إلا في أسطورة أوديب . ثم بل ذلك الاكتشاف والرغبة في القصص من النفس أولا ، ومن الزوجة - الأم - ثانيا . «كان يذهب إلى غير وجهه يسألنا أن نعطيه سيفا ، وأن ننته عن مكان امرأته . وهناك نرى امرأته وقد خنقت نفسها . . . يترع المشابك الذهبية . . ثم يدفع بها في عينيه»^(٥٣) ويختار صاحبنا في ذلك الشاب (أو الكهل) العائد من أوروبا ، حامل الشهادات ، الذي يربط بعدة لعان أجنبية . وقد مره الرهو ، وتعاطفت ثقته في النفس ؛ ثقته في علمه الحديث ؛ في أدبه الحديث . . . وهاهو ذا يتكلم كما لو كان «أبولو» بلهمه ، وقد يبتك بكل ثقته أن مسألة القديم «قد ولت من زمن» ، فإن هذا الشاب وأمثاله ليسوا سوى ضحايا والحصارة المعاصرة . وقد عبّر النص الحسني عن هذه

المصادرة ، بالرغم من استمرار الاعتقاد بأن الجوهر الثابت «هذا العقل السرمدي» . جوهر متميز بمعنى من المعنى . إنه لا يسط ظله المطلق إلا على مناطق محددة ، ولا يتجلى أوضح ما يكون إلا من خلال حجب بعضها لأهم منميرة . إنه عقل غربي بالدرجة الأولى . بدأ اكتماله في اليونان ، ويتحرك مع الرومان ، ويوحد بين الشرق والغرب على يد الإسكندر ويصير باسم اليونان مرة ، واسم الرومان مرة ، ويتجلى عبر المسيحية والإسلام ، ليولد من جديد مع النهضة الأوروبية^(٥٤) . ونحن لا ندين هذا التصور ، ولكن نعتقد أن العلاقة بالآخر لا بد أن تتطور من خلال إشكالية لا يكون فيها الآخر هو المثل الأعلى لتقدم والتطور - خصوصا أنه هو نفسه لم يمد يعتقد ذلك ، وإذا كان لا بد لنا من البحث عن نموذج ، فلم لا نوجه أنظارنا إلى تجربة الشرق الأقصى ؟

ب - عناصر الحكاية (نموذج لاريثاي)

نجمل المرحلة الثانية من القراءة في خطواتها الأساسية التالية :

١ - حالة التوازن الأولى :

الريف - الأسرة - بداية المرض .
مستوى السطح :

(أ) مكون سردى : البصر/العمى
(ب) مكون خطي : صور بلاغية مستمدة من حاسة السمع : علاقات عائلية - علاقات الطفولة - علاقات الصداقة .

مستوى العمق :

(أ) شبكة علاقات : الحرافة - الجمل - العفر .
(ب) نسق عمليات : قيمة أساسية : الخوف .

٢ - حدث مفير للأوضاع :

السفر - الأرملة الأزهرية - الجمعية .

مستوى السطح :

(أ) مكون سردى : استيقاظ الوعي
(ب) مكون خطي : صور بلاغية مستمدة من حاسة السمع والشم : علاقات الإقامة في المدينة - في دور العلم - بقعة العرائز .

مستوى العمق :

(أ) شبكة علاقات : قهر الزيف - الرغبة في الخلاص .

(ب) نسق عمليات : قيمة أسلمية : الحرافة

٣ - الاختيار : لقاء الغرب .

مستوى السطح :

(أ) مكون سردى : الاسهار

مستوى السطح :

- (أ) مكون سردي : التعليم .
(ب) مكون خطابي : صور بلاغية مستمدة من أعمال العقل : علاقات التماثل اللغوي - علاقات الشك - علاقات الاكتشاف .

مستوى العمق :

- (أ) شبكة علاقات : الاعتراف بالتجاوز - التمسك بالحن (نسيان) .
(ب) نسق عمليات : قيمة أساسية : تحمل النتائج (كبت) لعداء ؟ فارص ؟ .

(ب) مكون خطابي : صور بلاغية مستمدة من صحوة الفرائض : علاقات المأكّل والمشرب - علاقات ممارسة اللغة الحسية عن طريق الآخر .

مستوى العمق :

- (أ) شبكة علاقات : الحل - الوعي بالنور المتفرد .
(ب) نسق عمليات : قيمة أساسية : المنهج .

١ - حالة توازن نهائية :

(تكون في تقديرنا مؤقتة أو متذبذبة) : استعراض الإنجاز .

مراجع

- (١) Valéry, P: *Tel Quel* - Pléiade, t. II, Paris, 1960, P. 581
- (٢) طه حسين : مقدمة الصحف المختارة من الشعر التمثيلي عند اليونان ، المكتبة التجارية القاهرة ، ١٩٢٠ ، ص ٨ .
- (٣) طه حسين : فلسفة ابن خلدون ، بيروت ، ١٩٧٥ ، ص ١٦٦ .
- (٤) طه حسين : مقدمة الصحف المختارة ، ص ٩ .
- (٥) طه حسين : حافظ وشوقي ، مكتبة الخالجي ، القاهرة - ١٩٦٦ ، ص ١٥ .
- (٦) طه حسين : نفسه .
- (٧) طه حسين : مستقبل الثقافة في مصر ، بيروت ١٩٧٣ ، ص ٣٩ .
- (٨) طه حسين : رحلة الربيع والصيف ، بيروت سنة ١٩٥٧ ، ص ١٠٩ .
- (٩) جابر عصفور : غربا المتجاوزة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٣ ، ص ٢٢٦ .
- (١٠) Ricoeur, P. : *Le Conflit des Interprétations* ed. Seuil, Paris 1966, p. 25
- (١١) Ricoeur, P. : *Faillite et Culpabilité* t.II, ed. Mouton, Paris 1960, p. 24
- (١٢) Sophocle Oedipe - Roi, trad. Robert Pignarre, ed. Garnier, Freres, Paris 1943, p. 196.
- (١٣) Girard, R. : *La Violence et le Sacre*, ed. Grasset, Paris 1960, p. 152 .
- (١٤) Girard, R. : *Des Choses Cachées Depuis la Fondation du Monde*, ed. Grasset, Paris 1962.
- (١٥) Vernant, J.P. et Vidal-Naquet P. *Mythe et Tragédie en Grèce Ancienne*, Maspero, Paris 1973, p. 507 .
- (١٦) طه حسين : الأيام جزء ٢ ، بيروت ، ١٩٧٤ ، ص ١٦٧ - ١٧٠ .
- (١٧) Huetan, T. : *Au Delà du Nil textes choisis et présentés par Berque, J.*, Gallimard, Paris 1977 p. 11.
- (١٨) طه حسين : الأيام جزء ٤ - بيروت ، ١٩٧٤ ، ص ٥٣٩ .
- (١٩) Ferguson, F.: *The Idea of a Theater* .
- (٢٠) Sophocle, op. cit, p. 215.
- (٢١) Berque, J., op cit, p. 11
- (٢٢) طه حسين : الأيام جزء ٣ ، بيروت ، ١٩٧٤ ، ص ٣٠٤ .
- (٢٣) نفسه .
- (٢٤) نفسه ، ص ٣٠٥ .
- (٢٥) طه حسين : الأيام جزء ٢ ، ص ١٥٣ .
- (٢٦) نفسه ص ١٦٣

- (٢٧) نفسه .
- (٢٨) جزء ٣ ، ص ٢٨٦ .
- (٢٩) نفسه ، ص ٢٩٨ .
- (٣٠) نفسه ، ص ٢٩٩ .
- (٣١) نفسه ، ص ١٠٣ .
- (٣٢) نفسه ، ص ٢٨٦ .
- (٣٣) Sophocle, op. cit, p. 162.
- (٣٤) جزء ٤ ، ص ٥٣٦ .
- (٣٥) Delcourt, M. : *Oedipe ou la légende du conquérant*, ed. Belles-lettres, Paris 1981, p. 69 .
- (٣٦) Frazer, J. *Golden Bough*, Macmillan, 1974, p. 350
- (٣٧) Berque, J. op. cit, p. 16.
- (٣٨) Sophocle, op. cit, p. 190.
- (٣٩) طه حسين : الأيام جزء ٣ ، بيروت ، ١٩٧٤ ، ص ٤١٧ .
- (٤٠) نفسه .
- (٤١) طه حسين : في الشعر الجاهل ، مطبعة دار الكتب المصرية القاهرة ، ١٩٢٦ ، ص ١٢ .
- (٤٢) نفسه .
- (٤٣) الأيام جزء ٤ ، ص ٤٥٣ .
- (٤٤) طه حسين : في الأدب الجاهل ، ص ١٢٦ .
- (٤٥) Berque, J. op. cit, p. 17.
- (٤٦) قد يقدم هنا اعتراض : إن أوديب وجد نفسه أمام أمه الحقيقية في حين أن قاص النص الحسني اختار تلك الأم . وحت سود لو حدد القاريء إلى إحدى محاورات أملاطون (محاضرة تيميرس) حيث يقوم سولون بدور المسافر اليوناني الذي يقص عليه كاهن من مصر القديمة قصة الأطلانتيد أو القارة المفقودة . وقد نجد هنا الخط الذي يربط اليونان القديمة بالحضارة الفرعونية ، ومن ثم فإن اختيار تلك الأم قد وضع قاص النص الحسني أمام أمه الحقيقية .
- (٤٧) Delcourt, M. op. cit, p. 140.
- (٤٨) Berque, J. op. cit, p. 29
- (٤٩) Delcourt, M. op. cit., p. 222.
- (٥٠) نفسه .
- (٥١) للملاحظة نفسها الخاصة بأصالة الأم ، بحاجة وأن جبات من الأيام تردد الكثير من المعلومات عن مصر الفرعونية
- (٥٢) Sophocle, op. cit. p. 210.
- (٥٣) جابر عصفور : نفسه ، ص ٢٣٧ - ٢٣٨ .

عالم الكتب

محمد طاهر ، يوسف عبد الرحمن - ٣٨ كتاب عبد الحامد عبد الوهاب - تليقوت (٧٤٦٤)

• العلاقات العامة والصورة الذهنية
• تحليل النصوص تعريفات ومفاهيم ومبادئ
• د. سمير حسين

• شوقي في مصر
• ثلاثة أجزاء
• د. جمال حمدان

• تربية الطفل قبل المدرسة الابتدائية
• بالاشتراك مع د. كوت مينا
• تطور الفكر التربوي
• فكتة غاضية
• د. سعد مرسى أحمد

• المرحوم في التربية الأسرية
• اتجاهات حديثة في مناهج
• وتدريب الاقتصاديين
• د. كوت مينا

• الضعف في القراءة
• د. محمد مرسى ، اسماعيل أبو الغزيم
• القراءة الهامة السريعة
• اسماعيل أبو الغزيم

• قاموس عام للتربية
• التوجيه والإرشاد والنفس
• د. حامد عبد السلام زهران

• في صحبة الشعر والشعر
• محمد عبد الغني حسن
• الشيخ نور الدين البريقاني
• د. أحمد مصطفى الكرنى

• أسس علم اللغة
• البحث اللغوي عند العرب
• د. أحمد مختار عمر

• دراسات في فلسفة التربية
• دراسات في التربية الإسلامية
• د. سعيد اسماعيل عاصم

• الإدارة التعليمية أصولها وطبيعتها
• فلسفة التربية اتجاهات ومناهج
• د. محمد مرسى

• تدريس المواد الاجتماعية
• المناهج بين النظرية والتطبيق
• د. أحمد حسين اللقاني

• دراسات نفسية في استجابة العربية
• دراسات في علم النفس التربوي
• د. جابر عبد الحميد جابر

التنكيل والصناعة في الرواية المصرية تأليف على جواد

عرض ومناقشة: تنكري محمد عبيد

إرادة مصر أو بغير إرادتها تلقت - قبل شقيقتها العربيات - صدمة الزحف العربي ؛ وإرادة أبنائها أو بغير إرادتهم تعلموا من الغرب وقاوموه في الوقت نفسه ، قبل أن يشعر إخوانهم في سائر الأنظار العربية بضرورة التعلم منه كضرورة مقاومته . هذه هي حقيقة الدور المصري في التاريخ العربي المعاصر : لا فضل فيه لأحد على أحد ، بما أن السبق الزمني وحده لا يستجفع فضلاً ؛ ولكن فيه أن تاريخ مصر وثقافتها وأدبها في العصر الحديث يعني كل مثقف عربي منها يكن موطنه ؛ لأن مصر هي والحالة النموذجية التي يدرس من خلالها الوضع الحاضر لبلده ولسائر البلدان العربية ، كما يمكنه - بناءً على معرفته بالعوامل المؤثرة في الحاضر - أن يتدخل لتوجيهها نحو صالح المستقبل .

لختلطت بين الشعوب في المنطقة العربية الإسلامية بحيث يصعب أو يستحيل التمييز بينها هل أساس جنس ، وأن الوحدات السياسية رسمتها المطامع الشخصية قلوبها ، والاستعمارية حديثاً .

لعل الفكرة الإقليمية لم تكن محتاجة - في أول عهدها - إلى مثل هذا التحديد ، لأنها لم تطالب بأكثر من رصد الآثار التي تركها البيت في الأدب . وسواء سمنا مدلول البيت أو الإقليم أو خبقنا هذا المفهوم فإن اعتبار التأثير وارد في كل بحث علمي وإذا كان البحث العلمي في الأدب مطالبا بأن يدرس خصائص التيار أو المدرسة فلماذا لا يدرس خصائص البيت أيضا ؟ على أن الاتجاه الذي سارت فيه الإقليمية - منهجا في الدراسات الأدبية - يصلح أن يؤخذ مثالا على ما للأوضاع العملية من أثر في توجيه العكرة العلمية ، وخصوصا إذا كانت هذه الفكرة - في أصل نشأتها - مفتقرة إلى الوضوح والتحديد . فقد عكس التخصص الإقليمي على الدراسات الأدبية الحاممية ، حتى كاد ينسى أن هذه الأقاليم تشترك في تراث ثقافي واحد ، وتقاليد مبدئية

وليس هذا موضع البحث عن الوحدة والتعدد في الثقافة العربية المعاصرة . ولكننا نلاحظ أن الدراسات الأدبية التي تحدد مجاها بفطر عربي معين - مصر أو غيرها - تميل غالبا إلى اعتماد فرصة ماقصة ، تسلم بها ضما كما لو كانت بديهة علمية ، وهي أن هذه الوحدة القطرية تعني وحدة ثقافية متميزة ؛ ومن ثم يتجه الباحث - واعيا أو غير واع - إلى استخلاص الخصائص المميزة للأدب المصري أو السوري أو العراقي ، وإبراز هذه الخصائص على حساب السمات المشتركة بينه وبين الإنتاج الأدبي المماثل في سائر الأنظار العربية . المصادف حق كدنا نقل هذه الفرصة كما لو كانت بديهة علمية حقا ، مع أن دعوى الإقليمية حين طرحت في لبيثات الحاممية صعدنا لم نستند إلى أكثر من قاعدة بيولوجية عامة ، نقول إن للبيئة المادية تأثيرا في الكائن الحي ، مع شواهد قليلة من التاريخ الثقافي لا تكفي مطلقا لتعميم القول بأن الأدب في كل إقليم عربي يكون وحدة متميزة . ويسعى ألا تنسى في هذا المقام أن مدلول «الإقليمية» لم يكن واصفا قط ؛ هل يراد به وحدة جغرافية أو وحدة عرقية أو وحدة سياسية ؟ ومعلوم أن تباين الوحدات الجغرافية (من جبال وسهول ووديان وصحاري الخ) لم يجمع قط من التماس في وحدة سياسية أو ثقافية مشتركة ، وأن الأعراق

• ظهرت هذه الدراسة في كتاب بعنوان :

Form and Technique in the Egyptian Novel

واحدة : وراح بعض الباحثين يسيون بعض هذه التقاليد إلى بيئة معينة ؛ ويعنون أنفسهم في الربط بينها وبين مزاج الشعب وطبيعة الإقليم الخ . والتعريب أن هؤلاء الباحثين قلما يلاحظون انصلاصات التي تربط أدب إقليم ما بأدب إقليم آخر - على فرض أنها أدبان متمايزان - كما يربطون بين أدب إقليم عربي ما والأدب الأوروبية الحديثة أو المعاصرة ، وفقاً لما تعلموه من مناهج الأدب المقارن .

هذه هي الإشكالية الأولى التي يثيرها عنوان البحث ، وهو عمل ضخم ، نال به المؤلف درجة الدكتوراه من جامعة أكسفورد منذ عشر سنوات تقريباً ، ولكنه لم يشر إلا في هذا العام (١٩٨٣) . وليست هي الإشكالية الوحيدة ، كما أنها لا تنحصر في العنوان . وجميع هذه الإشكاليات راجع إلى المنهج ، وعليها وحدها يدور هذا المقال ؛ إذ إننا لم نجد في هذه الدراسة الصفحة معلومة واحدة نزع من أننا نملك تصويبها ، أو حكماً ظاهر البطلان بحيث يمكن مناقشته بعيداً عن الاعتبارات المبهجة . كذلك يجب أن ننبه إلى أننا إذا تناقش هذه الإشكاليات لا نزع أننا نقدم حلولاً كافية لها . فالبحث الأدبي - في مجموعه - لا يزال بعيداً عن الانتهاء لحل هذه الحلول . ولكننا نرى أن توجه الاهتمام نحو قضايا المنهج هو المطلب الأساسي للدراسات الأدبية في وقتنا هذا ، حين أخذت هذه الدراسات تخرج من طور الملاحظات الانطباعية والتعليقات التحكيمية إلى التطور العلمي .

ويلزم قبل ذلك أن نقدم عرضاً موجزاً لأقسام الرسالة :

حدد المؤلف مادته بالحقبه الممتدة من ١٩١٢ إلى ١٩٧٦ وقصرها على ما سماه الروايات ذات القيمة الأدبية ، كما سنبعد منها : (أ) الروايات التاريخية ، (ب) الروايات المحلية (كالتي تدور أحداثها في الإسكندرية أو في بلاد النوبة) ، (ج) الروايات التي ألفتها نساء . وأبدي أسفه لكونه تعتمد ذلك منذ البداية ، ولكنه اعتذر ، في الوقت نفسه ، بأن القسم الثالث على الخصوص يكون وحدة قائمة بذاتها ، ولم يبين حجته في ذلك .

ثم إنه قسم هذه الحقبة الزمنية كما يلي :

- ١ - من البداية إلى قيام الحرب العالمية الثانية .
- ٢ - من قيام الحرب العالمية الثانية إلى حركة ١٩٥٢ .
- ٣ - السنوات الأولى من الثورة .
- ٤ - أواخر الخمسينيات وما بعدها .

وهو يحمل أسس هذا التقسيم بقوله (في مستهل القسم الرابع) :

«إن تطور الرواية في مصر (وربما في غيرها أيضاً) يتبع التطور السياسي - الاجتماعي والثقافي ، أو يسير موازياً له . فالمرحلة الأولى ركزت على قضايا ثقافية وقومية ؛ والمرحلتان الثانية والثالثة على اهتمامات سياسية اجتماعية ، في حدود النظام الذي عاصرنه كل منها ، وطبقاً لطبيعة هذا النظام ؛ أما المرحلة الرابعة

فتركز على اهتمامات إنسانية عامة ، مبنية على حد ما ، ومبنية إلى حد ما . وقد اضطرت أن أستعمل كلمة (ركزت) لأن لم أجد واحدة من هذه المراحل اقتصرت على نوع معين من الاهتمامات . فالمرحلة الرابعة مثلاً تحتوي على اهتمامات سياسية اجتماعية ، وخصوصاً ما يتعلق منها بخيبة الأمل في النظام ، على نحو ما بينت» . (ص ٢٦١)

ويجوز من هذه الفقرة أن المؤلف يحمل والاهتمامات السياسية والاجتماعية أو الثقافية أساس التصنيف . وسناقش هذه القضية بشيء من التفصيل فيما بعد ، ولكننا نكتفي الآن بملاحظة أن هذا التناول يبدو محالاً لما يدل عليه العنوان من أن البحث يتم اهتماماً أصلياً بالشكل والصيغة . والمؤلف لا يعي تبرير هذه المجالفة ، فيها هذا قوله إن تطور الرواية يتبع أو يوازي التطورات الثقافية أو الاجتماعية لسياسة ، وهو قول لا يمس العلاقة بين الشكل والصيغة من ناحية ، وتلك التطورات الثقافية والاجتماعية من ناحية أخرى . ولكنه يعتمد إلى البدء بالاهتمامات التي يمكن تمييزها في كل مرحلة ، ثم يتبع ذلك بالحديث عن الصيغة والأسلوب . وبناء على ذلك يمكن أن يتحدث عن العمل الواحد أكثر من مرة ، بحسب ما ينضمه من الاهتمامات أولاً ، ثم بحسب صيغته ثانياً . وقد يتساءل القارئ : لماذا اختار المؤلف أن يفصل أقسام «الاهتمامات» ، فيتحدث في الفصل الأول عن النزعة المحلية ، والاهتمام بالموضوع العرقي الرومنسي أو المثير ، والتحليل النفسي ، الخ ، في حين نراه إذا جاء إلى «الصيغة» تحدث عنها حديثاً مجزئاً ، مع أن للصيغة أقساماً معروفة في نقد الرواية ، كزاوية الرؤية ، والزمن الروائي ، الخ . ؟ ولكننا نؤجل مناقشة هذه النقطة المنهجية أيضاً .

أما الذي يجب تسجيله ونحن بصدد هذا العرض المحايد فهو أن للمؤلف مسلكين مختلفين حين يتناول «الاهتمامات» ، وحين يتناول «الصيغة» . فهو في الأولى مؤرخ صرف ، معنى بيان منابع الاهتمامات أو الأفكار ، إن في البيئة الاجتماعية السياسية ، وإن في المصادر الأدبية ، وإن شئت طريقة العرض أحياناً عن موقف المؤلف من هذه الاهتمامات أو الأفكار . ولكنه حين يتناول الصيغة ماقد لديه معايير للرواية الفنية الجيدة ، فهو يبحث في كل عمل ، وفي كل مرحلة ، وفي الحقبة التي يدرسها إجمالاً ، عن مدى انصافها عن هذه المعايير . ولكننا نحن القراء - لا نستطيع أن نتيقن هذه المعايير بوضوح - فهو يقول في «خاتمة العامة» :

«لقد كان للتأثر بأعمال سلوتر (أو بجوانب معينة من أعماله) وكامي ومشرح العث نتائج في الميل إلى تجديد آفاق الرواية فقلة الاهتمام بالعلاقة بين الإنسان والكون ، أو بين الفرد والمجتمع - كما هي الحال في الروايات التي تدور عن «العش» أو الاغتراب أو كليهما - لابد أن تؤدي إلى تحويل الانتباه عن العلاقة بين شخص وشخص . كذلك يمتد المرء عالياً ذلك التفاعل الخفي والتوتر بين أشخاص مثقفين ، أدكياء ، يتنازرون

الأطر التي حاول وضعها فيها . وإذا قلنا إن ذلك ظهر في الفصلين الثاني والرابع بوجه خاص ، فقد حكمنا بعموم الظاهرة تقريباً ؛ لأن عدد الروايات التي درست في هذين الفصلين يزيد كثيراً على ما درس في الفصلين الأول والثالث ، وخصوصاً إذا لاحظنا أن المؤلف أخرج ثلاثة نجيب محفوظ ومعظم الروايات التي كتبها في الستينات - أخرجها من العصور الأربعة التي قسمها تبعاً للجزء الاجتماعي السياسي السائد ، والاهتمامات التي ساربت هذا الجو . وعلى الرغم من ذلك بقي الفصل الرابع ، المخصص لمرحلة الستينات ، غير مستقر ، كما سنرى بعد قليل .

عل أن فصل هذه الأعمال - التي لا يبدل أحد في قيمتها الأدبية - عن التصنيف الذي اعتمدته المؤلف ، لا يقتصر أثره على إظهار مرحلة الستينات في صورة أقل من حقيقتها من حيث وفرة الإنتاج ، بل لابد أن يؤثر أيضاً في سلامة القضاة التي يستخلصها المؤلف من الأعمال المدروسة في هذه المرحلة . أما « الثلاثية » ، وهي - بإجماع الدارسين - أهم عمل روائي بين الأعمال التي درسها المؤلف - فأخرجها من التصنيف بلفت إلى مسألة أخرى وثيقة الصلة بما نحن فيه . فقد نشرت أجزاءها الثلاثة في عامي ١٩٥٦ و ١٩٥٧ ، وكانت آخر رواية نشرت قبلها لنجيب محفوظ هي « بداية ونهاية » سنة ١٩٤٩ (كما يظهر في ثبوت مؤلفاته) . وإذا فكاد يكون من المقطوع به أنه كتب معظمها ونسباً كبيراً منها قبل ١٩٥٢ . فهل يضعها المؤلف في المرحلة الثانية أو الثالثة ؟ لم يكن من السهل أن يدخلها في المرحلة الثانية كما فعل - « الغناء » ، اعتماداً على تدرج كتابتها لا تاريخ نشرها ؛ ولا أن يدخنها في المرحلة الثالثة ، كما فعل - « الشارع الجديد » (١٩٥٢) اعتماداً على مادتها التي تضمنت إشارات إلى عهد الثورة . ومن ثم لم يكن بد من إبعادها عن التصنيف . وهذا ، في حد ذاته - يقدح في سلامة التصنيف على أن الأمر الأهم هو أن الثلاثية لا تمثل حالة استثنائية وإن أمكن أن نتوهم ذلك لضخامتها وطول الوقت الذي استغرقته كتابتها . فالأعمال الفنية - بوجه عام - ليست بنت يومها ، ولا شهرها ، ولا سنتها . ولا يبعد أن تكون بذرتها لوجدانية كدنة في سنوات الطعولة ، وأن تكون صورتها الإبداعية قد خابلت الكاتب سنوات وسنوات قبل أن تستوى أعمالاً مكتوبة والمؤلف يعرف ذلك حق المعرفة ، بدليل تحليله الذكي الدقيق للعقدة النفسية الكامنة في أعمال نجيب محفوظ . فهل يظن أن الأعناق النفسية - سواء فرناها بالعقدة أو الأسطورة - لا توجد إلا عند نجيب محفوظ ؟ من الواضح أنه يقبل فكرة الربط بين الإبداع الفني - عموماً - والعقد النفسية (من من ١٦٥ - ١٦٦) ؛ فكيف يتفق ذلك مع التصنيف الذي احتاره وهو يربط الظواهر الفنية بتحويلات سياسية محددة التواريخ ؟ قد يقال إن المؤلف حين يختار هذا التصنيف عند بحث الرواية بالذات ، يعتمد على العلاقة القوية بين هذا الشكل الأدبي والتحويلات السياسية الاجتماعية (وهذا ما صرح به في النص الذي أوردناه في صدر هذا المقال) كما أنه لا يستبعد الطبيعة

بدقة الفكر ، وحدة العاطفة ، وفصاحة العبارة ، ويختلف بعضهم عن بعض في المزاج أو التوجه أو الخس . فليس ثمة مهارة كافية في ملاحظة شيات المعاني والأحاسيس وتحليلها وتصويرها ، حتى يأتي التعبير عنها مبتكراً ودقيقاً ورهيباً . قد نجد هذا النوع من رهافة الفكر والإحساس والتعبير هنا وهناك في أنصح أعمال عبد الحليم عبد الله (مثل « البيت الصامت ») ويوسف إدريس (مثل « البصاة » و « العيب ») ، وإن جاء غالباً من قبل المؤلف أو المؤلف الصمى ، أو الراوى مباشرة ، عوضاً عن عبثه من قبل الشخصيات الممثلة بصورة مقنعة . وأقرب من رأبهم إلى ذلك هما عبد الحليم عبد الله ويوسف إدريس ولكن حتى عدهما يظل البون بعيداً بين ما يحققانه وما يجده المرء - مثلاً - في الروايات أو المسرحيات الإنجليزية الحديثة ، أو في إحدى « مسرحيات الأربعاء » الحديثة في الإذاعة البريطانية ، أو في مسرحية مختارة مما يقدم على مسارح الومست إند . أو انظر إلى الفرق بين ما نجده في « العنقاء » أو « طرق الحرية » لسارتر وما نجده في روايات أولئك الروائيين المصريين الذين وقعوا تحت تأثير الأفكار والمواقف الوجودية في رواياتهم ؛ فإن عملهم تنقصه رهافة فكر سارتر وتعبيره ؛ لا أستثنى من ذلك نجيب محفوظ نفسه ؛ عل الرغم من نجاحه الكبير . » (ص ٤٠٧) .

فهذه الفقرة تبين بوضوح أن ذوق المؤلف الروائي قد انطبع بصنعة هنري جيمس (وإن استشهد هنا بسارتر - وليس الفرق بينهما من حيث الصنعة الروائية بعيداً عن كل حال) . وهو عن هذا الذوق يصدر في معظم ما أحذه على الروائيين المصريين . كما أخذ عن محمود طاهر لاشين تنقله بين العاطفية والكاريكاتورية (ص ٧١) ، وعلى نجيب محفوظ بقص الدرامية في « القاهرة الجديدة » (ص ١٧٣) والإمال في « السراب » (ص ١٧٥) ، وعن الشرفاوي التحولات المفاجئة في شخصياته (ص ٢٢٨ - ٢٢٩) .

ولكنه - من جهة أخرى - يأخذ على فتحي ضاتم (ص ٣٣١) وشوقي عبد الحكيم (ص ٣٣٤) وجميع عطية (ص ٣٥٨) أنهم يقتبسون صنعة « الحداثه » في الرواية مع أن « لرؤية » عندهم لا تتطلب مثل هذه الصنعة . فهو إذن يعمل الصنعة حاصلة للرؤية ، لا لأية معايير مطلقة . وإذا ما الذي تأخذ على الروائيين المصريين بالصنعة ؟ هل تأخذ عليهم أنهم لا يمكنون « رؤية » هنري جيمس ، أو سارتر ، أو سترندبرج ، أو ما تأخذ عليهم أنهم لا يتقنون « صنعة » هؤلاء ؟ وكيف يعيب عليهم نقص « الرؤية » أو ضعفها ونحن لا نملك معياراً لهذه الرؤية ؛ وكل ما لدينا هو « اهتمامات » من ناحية ، و « صنعة » من ناحية أخرى ؟ وكيف نحاسبهم على مدى إتقانهم للصنعة ونحن نعترف بأن هذه الصنعة تابعة للرؤية التي لم نتم بالبحث عنها ؟

هذه مشكلة أخرى من مشكلات المنهج .

لمشكلة الأولى - تبعية أو موازاة ؟

مع أن المؤلف أسقط من حسابه مادة كثيرة ، دون حجة مقنعة ، فإنه لم يلبث أن وجد المادة التي يربط يديه تستعصى على

الصية الخاصة بكل روائي ؛ وإن لم يضعها في مقدمة الصورة ولكنا نسأل : هل استقام له التصنيف حتى في هذه الحدود ؟ لقد أشربنا فيها سبق إلى أن وضعه للمرحلتين الثانية والرابعة ، وهما أحفل المراحل - حسب تقسيمه - بالإنتاج الروائي ، كان أخيب من أن يحيط بالمادة ، حتى بعد أن حذف منها ما حذف . وهذا أو أن تفصيل القول في هذه الملاحظة - أما المرحلة الثانية فبعد أن يشخصها المؤلف « بالاهتمام العميق بمسألة العدالة الاجتماعية » يجد نفسه مضطراً إلى أن يقسم المادة الروائية الداخلية تحتها قسمين - قسماً يخصه لجيب محفوظ وعادل كامل ولويس عوض ، وهو الذي ينطق عليه هذا الوصف ، وقسماً يفرده لمحمد عبد الحليم عبد الله . وهذا يتميز بصفات نوحشك أن تكون ماقصة لما في القسم السابق ، وهي : الإحباط ، والعاطفة الرومنسية ، والدعابة . وكأنه يؤكد فصل عبد الحليم عبد الله عن الطواهر العامة - في تقديره - حين يقسم إنتاجه إلى « مراحل » لا تتطابق مع المراحل الأربعة التي اعتمدها ، وإن انمقت منها في العدد . وكلما مضى القارئ في هذا القسم زادت دهشته ؛ لأنه لا يكاد يجد أثراً لذلك الانشغال بالعدالة الاجتماعية الذي رآه المؤلف السمة الأساسية للمرحلة . ولا بد إذن من إحدى اثنتين : إما أن يكون إنتاج عبد الحليم عبد الله غير ممثل للمرحلة ، وإما أن يكون تخبص المرحلة - أصلاً - غير دقيق .

أما المرحلة الرابعة فقد قسمها المؤلف قسمين أيضاً ما قبل المودرنزم ، والمودرنزم . وفي كل قسم درس « الاهتمامات » قل أن يدرس الصفة الروائية . ولكن الشيء اللافت للنظر هو أن العمل الأدبي الواحد يمكن أن يدرس على أنه يمثل ولما قبل المودرنزم ثم قد درس بعض جوانب الصفة فيه على أنها ممثلة للمودرنزم (والرجل الذي فقد ظله - على سبيل المثال) . لقد اتبع المؤلف في الكتاب كله منهجاً تحليلياً موضوعياً ، فكان طبيعياً أن يبحث العمل الواحد في أكثر من موضع ، لكونه مشتملاً على جوانب كثيرة تتعلق « بالاهتمامات » أو بالصفة . ولو أنه التزم نموذج تحليل ، وبى عليه النتائج العامة ، لكانت حطة حكيم في البحث . ولكنه قيد نفسه من أول الأمر بمراحل رسمية ، ومضجصات لكل مرحلة ، تقرب أن تكون « نيارات » أو « اتجاهات » ذات مدلول سياسي اجتماعي ، فكان من المستغرب أن نعد رواية ما ممثلة لنيار ما من حيث الاهتمامات ، ولنيار آخر من حيث الصفة ، ويمكن أن يجيب المؤلف عن هذا الاعتراض بأن مثل هذا التناقض واقع فعلاً في العمل الأدبي نفسه ؛ فهو ينتمى إلى ما قبل المودرنزم من حيث اتجاهاته ، وإلى المودرنزم من حيث اقتباسه لبعض جهات الصفة . فنقول إن هذا إذا صح لما كان التقسيم إلى اتجاهين وارداً أصلاً ، ولا سيما إذا لوحظ أن فرض المودرنزم - شكلاً - على اتجاه لا ينتمى جوهرياً إلى المودرنزم ، سمة واضحة في الإنتاج للدروس كله ، وفي الإنتاج العربي المعاصر خصوصاً ، كما يقول المؤلف (مثلاً : ص ص ٣٥٤ ، ٣٥٨ ، ٣٥٩) .

بناء على هذه الملاحظات يمكن القول إن المسلمة التي بدأها المؤلف (وأن تطور الرواية في مصر - وربما في غيرها أيضاً - يتبع التطور السياسي - الاجتماعي والثقافي أو يسير موازياً له) أساءت إلى بحثه كما أساءت لمسلمة الأخرى (أن البيئة الطبيعية تأثيراً جوهرياً في الإنتاج الأدبي) إلى أبحاث كثيرة التزمت بالتحديد الإقليمي أيضاً . فالمؤلف - وهو سعودي - لم يكن معرضاً لعدوى العاطفة الوطنية فيما يتعلق بمصر (وكثيراً ما تكون مفتعلة) وما تستتبعه من البحث عن خصائص سامية ، وتفسيرها بعزل أشد غموضاً ، ولكنه تعرض لصرح أشد ؛ إذ لم يكاد يتجاوز الدلالات السطحية للأعمال التي درسها ؛ لأنه نوههم أن هذه الأعمال تتبع التغيرات السياسية التي حدثت في مصر ، وخصوصاً خلال الثلاثين سنة الأخيرة - هذا صعب واضح في المنهج العلمي ، متى - كما سبقت الإشارة - عن فهم خاطئ لعلاقة الأدب بالواقع . ومن هذا المطلق وحده نحاسبه ، وإن كنا لا ننسى أنه يؤدي - كما أدق سابقه - إلى اعتبار مصر وحدة مميزة - لو على الأصح منفصلة - عن سائر أقطار العالم العربي ، وهو خطأ علمي أكبر ، وراءه مصالح لا شأن لها بالعلم .

ولكن يبقى في دائرة البحث الأدبي نعود إلى المسلمة التي اعتمد عليها المؤلف ، فنلاحظ أنها تفتقر إلى التحديد من جهتين :

- ١ - علاقة « الصفة » وعلاقة « المسيرة » بينهما اختلاف جوهري يقتضي اختيار واحدة منهما دون الأخرى ، ولو اختلف هذا الاختيار بين باحث وباحث ، أو بين موضوع وموضوع .
- ٢ - التطور السياسي - الاجتماعي والتطور الثقافي ليس شيئاً واحداً كذلك . ويعرف علماء الاجتماع هذا الاختلاف حين يتحدثون - في ميدانهم - عن « الفجوة الثقافية » ، أي تخلف القيم الثقافية - في أحيان كثيرة - عن التعبيرات الاجتماعية

ونتناول كل واحدة من هاتين القطعتين بشيء من التفصيل فنقول . إن القائلين بصفة الأشكال أو الأسى الثقافية - ومنها الأدب - للتغيرات الاجتماعية ما زالوا يجهدون أنفسهم لحل معضلات كثيرة ؛ منها أن مجتمعاً أقل تقدماً يمكن أن ينتج أدباً أرقى مما تنتجه المجتمعات الأكثر تقدماً ؛ ومنها أن الآثار الأدبية الخالدة لا تزال تمتع الناس حيلة بعد جيل وقرناً بعد قرن ، على الرغم من تغير الظروف الاجتماعية . ولكن القائلين بتبعية الأبنية الثقافية يلتزمون بذلك من موقف فلسفي وعلمي ، يزعمون أنه صالح لتفسير كل جوانب الحياة . والحق أن مذهبهم - المادية الجدلية - يسمح لهم بتفسير كثير من الطواهر الأدبية ، وإن بقي بعضها مشكلاً . ولكن الدكتور على جاد لا يأخذ بهذا المذهب ، ومن ثم يعجز عن ربط الطواهر بعضها ببعض . فأنهم ما تعتمد عليه المادية الجدلية هو مبدأ التناقض وهذا يعني - في المجال الاجتماعي - وجود طبقات متعارضة وأيديولوجيات متعارضة . ومن ثم يوجد في الوقت الواحد أكثر من اتجاه أدبي واحد ، مع ما يستتبعه اختلاف الاتجاهات من اختلاف

لاحظ المؤلف أن تحليل محمد عبد الحليم عبد الله لعاطفة الحب هو السمة الغالبة على إنتاجه في هذه الحقبة ، وأن تعمقه في أطوار هذه العلاقة وتأثيرها في المتحايين يجعل له مكاناً متميزاً بين معاصريه . وهذا صحيح . ولعل المقارنة بين روايته الأولى «لقطة» (١٩٤٧) وروايته الثانية «بعد الغروب» (١٩٤٩) تدل على تطور ملحوظ في هذه الساحة ، كما تدل على تطور مواز في الصنعة الروائية . والذي أعرفه من زمالتي في العمل لمحمد عبد الحليم عبد الله خلال هذه الحقبة أنه بينما كان يكتب «بعد الغروب» قرأ «الأحر والأسود» و«دير هارم» لسنتدال ، كما قرأ «اعتراف منتصف الليل» لديامل . ولم يكن - رحمه الله - يقرأ كثيراً ، ولكنه يقرأ متمهلاً متذوقاً مستفيداً ، ويتشرب ما يقرؤه كما تمتص السحابة رحيق الزهرة . والذي أرجحه - وأتمنى أن يفرغ لبحثه دارس - أنه انتفع بتحليل سنتدال لـ «لعاطفة الحب» ، كما اقتبس صنعة ديامل في «اعتراف منتصف الليل» ، والترمها في عدد من الروايات بعد ذلك ، فكان روايته وبطل قصته ، مثل «سلاقان» بطل ديامل ، إنساناً عادياً ولكنه شديد الحساسية ، شديد الذكاء ، بعيد عن الغرور ، قادر على السخرية من نفسه . لم تكن الدروس التي انتفع بها عبد الحليم عبد الله من سنتدال وديامل أكثر من مصادفة ألقى بها الزمن في طريقه ، وساعدته على أن يطور فنه بالكيفية التي ارتضاها ، ولعله لو التقى بغيرها لكان لها تأثير مشابه . فقد كان عبد الحليم عبد الله يحاول جهاداً أن يخرج من إصار العاطفة المسرفة التي رأها الناس في «لقطة» ، ولعل قراء الرواية العربية كانوا يتفوقون أيضاً إلى تصور أكثر ألفة وإنسانية لعاطفة الحب ، يحد بهم عن الصورة المثالية في رواية مثل «زينب» (خل الرغم من العناصر البيولوجية الداروينية في هذه الصورة) بقدر ما يبعد عن الصورة المثيرة التي نشرها كتاب أكثر إنتاجاً وأقل عناية بالفن .

أما قول المؤلف إن عبد الحليم عبد الله في «عصن الزيتون» متأثر بـ «أنكارينا» ، اعتماداً على أن في الروايتين تصويراً لامتزج عاطفتي الحب والخض ، وتشبيهاً للحرب التي شنتها الزوجة على زوجها بحرب العصابات (ص ١٩٨) فيبدو غير مقنع ، لأن كلا المحتين من المعان المتداولة (كما كان نقادنا القدماء يقولون في بحث السرقات الشعرية) ، وإن صح مثل هذا الأخذ فإنه ليس بدى خطر .

المشكلة الثانية : تأريخ أم نقد ؟

يبدو أن التأريخ الأدبي عمل يختلف عن النقد ، وإن كنا نجد هاتين الخططين في معظم الدراسات . وأول ما يصرف إليه معنى «التأريخ الأدبي» هو ذلك النوع من الدرس الذي يتناول الإنتاج الأدبي (لأمة أو لغة أو قطر) مجتمعا ، ويحدد إطاره الزماني والمكاني . ويتبع ذلك أن يبين العوامل التي أثرت فيه ، ثم يتبع ذلك أن يلاحظ تطوره . وإذا كان العمل تأريخاً أدبياً جامعاً فإنه يخص كل نوع أدبي بفصل . وهو يحتاج في تحديد هذه الأنواع وتسجيل هذا التطور إلى ما يسمى النقد الأدبي . بعبارة أخرى نحن نمارس التأريخ الأدبي على أنه يختص بمادة الأدب ، مقصد

الاهتمامات واختلاف المدارس العلمية . وبما أن الدكتور على جلد يأخذ بتفسير أحادي للمرحلة الواحدة ، فإن الاتجاهات الخارجة عن هذا التفسير تبدو عبثاً أنواعاً من الشذوذ . ولو أنه رفض - من أول الأمر - فكرة التبعية واختار فكرة المسايرة ، لما احتاج أن يقيم تصنيفاته - أصلاً - على مراحل سياسية اجتماعية ، وهو ما اضطره إلى أن يلتصق بخصائص أدبية لكل مرحلة ، تتفق مع الخصائص السياسية الاجتماعية لهذه المرحلة . ففكرة المسايرة لا تفتنى أكثر من ملاحظة الصلة بين الإنشاج الأدبي والأحوال السياسية الاجتماعية . أما تصنيف الأعمال الأدبية ووضعها فإنه يكون عندئذ قائماً على تحليل الأعمال الأدبية نفسها ، تحليل لا يكتفى بدلالاتها الظاهرة دون دلالاتها العميقة .

عن أن صلة الإنتاج الأدبي بالأحوال السياسية الاجتماعية لا تستوعب صلته بالحياة المحيطة به . وهذه هي النقطة الثانية . فهناك ما نسميه الثقافة ، والثقافة أوسع من النظام السياسي الاجتماعي ، لأنها تشمل الدين والعلم والفن والتراث والقيم وأسلوب الحياة وما يسمى النظرة إلى العالم ، وهذه كلها يمكن أن تسمى أبنية ثقافية عليا ، بالقباس إلى النظم السياسية والاقتصادية والقضائية والتعليمية الخ . وصلة الأدب بهذه الأبنية الثقافية العليا أقوى من صلته بالأبنية الثقافية الدنيا ، لما سبقت الإشارة إليه من طبيعة إبداءه وتلفيه ، التي تباعد ، كثيراً أو قليلاً ، بينه وبين متغيرات الحياة الاجتماعية . ولأن هذه الصلة ينسحب النظر - أيضاً - إلى موضوع المؤثرات الخارجية ، التي تدخل في منهج الأدب المقارن . فلو كانت للمؤثرات السياسية الاجتماعية وحدها أن تتحكم في تحديد مسار الأدب لما كن للأفكار الأجنبية والأشكال الأدبية الأجنبية ذلك الأثر القوي الذي حرص المؤلف على تسجيله في مختلف فصول كتابه . وهذه الأفكار والأشكال الأدبية تنتمي إلى الأبنية الثقافية العليا الأبطال تغيراً والأشد تماسكاً . ومن ثم فإن اقتباسها وتمثلها يشمان غالباً بصورة جزئية وتدرجية ، وكثيراً ما تتجاوز عناصر متناقضة من الثقافة المكتسبة ، أو منها ومن الثقافة القابضة ، دون الشعور بما بينها من تناقض . وهذا تفسير ما يلاحظه المؤلف من اختلاط «الرومنسية بالواقعية» في حاصية «اللون المحل» عند الواقعيين الأول (ص ٣٦) ، «والتقاء الطبيعية بالرومنسية في «يوميات نائب في الأرياء» (ص ٤٢) ، واشتباه الواقعية بالمثالية عند الشرقاوي (ص ص ٢٢٨ - ٢٢٩) .

هل أن أعمق أشكال التأثير والتأثر وأكثرها نجاحاً هي أشدها خفاء ، لأنها هي تلك التي تختص في الأبنية الثقافية العليا دون أن تصلح شعور القارئ أو المشاهد . ومن هنا كانت الصعوبة الخاصة في أبحاث الأدب المقارن ، فإن جوانب التأثير التي تهم تاريخ الأدب أكثر من غيرها يصعب إثباتها - لشدة خفائها - إلا بأدلة نصية وتاريخية موثقة . وسأضرب مثلاً لذلك بإنتاج محمد عبد الحليم عبد الله في المرحلة الأولى من حياته الأدبية ، التي امتدت منذ أواخر الأربعينات إلى أواخر الخمسينات

الأدبية . ولعله قد آن الأوان لكي نجد أساساً مناسباً لتصنيف هذه الأعمال ، غير الأسس الزماني ، أو مكملاته .

أما انتقال المؤلف من بحث « الاهتمامات » إلى بحث « الصنعة » (أي من هذه المحاولات المتعددة لاكتشاف العالم الروائي إلى تتبع العلاقات الشكية بين عناصر هذا العالم) في كل مرحلة فيبدو فيه دائماً شبه انقطاع . وسيظل السؤال مطروحاً : هل الأوفق في محاولة كهذه أن تبدأ من عناصر الرؤية لتنتهي إلى العلاقات بين هذه العناصر ، وبذلك فتكتمل لدينا صورة العالم الروائي أو الشعري ، أو تبدأ من العلاقات (أو الأشكال) لتبين الوظائف التي تقوم بها عناصر العمل الأدبي ، وبذلك نصل إلى النتيجة نفسها ؟ ولكننا هل كل حال يجب أن نتناول الجانبين (العلاقات أو الشكل والعناصر أو الوظائف) على أنها عمل واحد متكامل .

المشكلة الثالثة : النقد : تقويم أم تفسير ؟

إذا أعطانا التاريخ الأدبي قواعد لتصنيف المعاني الأدبية فالتدبر يجب أن يعطينا قواعد لاستخلاص هذه المعاني من أشكاليها . وإذا فسيظل عمل الناقد موضوعياً صرفاً ، ووصفياً صرفاً ، كممثل المؤرخ الأدبي . هذا هو الوصف المأمول لكسر من العلمين . ومؤلفنا الذي نراه في الفصلين الأولين من كتابه على الخصوص مؤرخاً أدبياً يسعى لحلحلة التاريخ الأدبي عن جموده ، لا ينسى أنه أيضاً ناقد (تأمل عنوان الرسالة) ؛ ولذلك يورد في كل فصل قسماً خاصاً بالصنعة ، يتسم بالإجمال الشديد ، ربما لأنه لا يجد في روايات هاتين الحقتين تعقيداً في الصنعة يتطلب حديثاً مفصلاً عنها . فإذا جاء إلى الفصلين الثالث والرابع أصبح مجال القول فسيحاً للناقد ، فتظهر المصطلحات الغنية الخاصة بالرواية ، كالأثر والتشويق والإرجاء وزاوية الرؤية البخ (ولو أنه كان من الممكن له ، هنا أيضاً ، أن يستخدم إطاراً أكثر انضباطاً ، مستعديداً بأبحاث البيروني في فن القص) . وأهم من هذا أنه لا يزال ناقدًا تقليدياً ، يعيه الحكم بالجودة والرداءة أكثر مما يعيه الوصف والتفسير . والنقد - كما نصوره هنا - إدراك لعناصر العمل الأدبي والعلاقات بين هذه العناصر ، طبقاً لقواعد معلومة . ولذلك سمى أحياناً بالنقد التفسيري . ولا يعني هذا أن العمل الأدبي الذي نتناوله بهذه الطريقة يجب أن يظهر قيمة في إبداعه ؛ فإن التفسير لا يعطيه أكثر من قدره ، وربما بين مسألة العمل أكثر مما يبينها النقد التقليدي . فالنقد التفسيري لا يصطح - أو يجب ألا يصطح - عناصر أو علاقات غير موجودة في العمل نفسه . ولكن مثل هذا النقد لا يمكن إحرازه إذا فصلا بين العالم الروائي والصنعة الروائية ، بله أن ننظر إلى الصنعة في العمل الروائي الواحد مجردة تحت عناوين مختلفة ، طبقاً لما يسمى أحياناً « بالتحليل » الروائي ، وهي أشبه بالاحساسات البديعة في بلاغتنا التقليدية : كلاهما لا قيمة له بدون دلالة ، ولا دلالة بدون وظيفة داخل تركيب كل .

بذلك أفكاره ومصادر هذه الأفكار ، ولذلك نرسله بالتاريخ العام ، ونمارس النقد الأدبي على أنه مختص بالأشكال ، وليس له ارتباط قوي بالزمان أو المكان ، ومن ثم لا نرى بأساً بأن نترجم كتب النقد الأدبي ونحاول الانتفاع بها ، ولو لم نعرف شيئاً عن التاريخ الأدبي للغة التي كتب فيها .

ومن العريب أن تستمر ممارستنا للتاريخ الأدبي والنقد الأدبي عن هذه الصورة ، مع أن ثمة أفكاراً كثيرة طرأت على مفهومنا للأدب ، وأصبحت كالمسلمات ، وهي لا تتفق مع مثل هذه المدرسة ، وأهمها - في تقديرنا - فكرتان : أولاً أن الأعمال الأدبية لها وجودها الخاص ؛ فمهما تصنعت من الأفكار المستمدة من عصرها ، فهي ليست مجرد مجموعات من هذه الأفكار ، بل أكثر من ذلك ، إنها لا تنتمي إلى عصر معين بقدر ما تنتمي إلى مجموع لأعمال الأدبية ككل . والفكرة الثانية أن الشكل لا يمكن فصله عن المضمون أو الفكرة - هذه هي العبارة الشائعة ، وأدق منها ما يقال أحياناً من أن مضمون العمل الأدبي هو شكله ، أو أن الشكل الأدبي ذو دلالة . وهذه الدلالة هي المقصودة من العمل الأدبي . لم يكن لهاتين الفكرتين تأثير واضح في تعبير مذهب التاريخ الأدبي ، بل اقتصر تأثيرهما على المجال التاريخي لمؤرخي الأدب ونقاده . فنقاد الأدب مهموا منها أن « أدبية » الأدب ، تنحصر في شكله ، ويناهى على ذلك فهم وحسبهم حلالة الأدب ، أما مؤرخو الأدب فإنهم في الحقيقة مؤرخون للأفكار . في حين ظل مؤرخو الأدب ينظرون إلى النقد الأدبي على أنه شيء بعيد عن العلم ، لأنه لا يبحث في « وقائع » تتصل بالكتب والكتابات ، ويمكن إثباتها بطريقة يقينية أو احتمالية ، ولكنه أحكام على الأعمال الأدبية أو تفسيرات لها ، يتناهى النقاد في تناوشها من أمكنة بعيدة ، ويظل القاري في غنى عنها جميعاً ، لأنه إنما يبحث في فهم العمل الأدبي وتقديره إلى ذوقه الخاص .

والدكتور على جاد يضع نفسه في قلب هذه المشكلة منذ العنوان . ومع أنه يتبنى المقولة الأساسية للتاريخ الأدبي التقليدي ، ويرسم خطة كتابه على أساسها ، فهو يحاول ، بشجاعة ، أن يقدم مفهوماً معدلاً للتاريخ الأدبي يسمح له بأن يكون ناقدًا أيضاً . « فالاهتمامات » التي يمجدها في كل مرحلة تقترب ، إلى حد ما ، مما يصح أن نسميه « المعاني الأدبية » ، تميزها لها عن الأفكار المجردة ، أو الأفكار العلمية ، أو الأفكار الشائعة (مثلاً : الحب الرومسي ، الحب المثير ، الذنب والذات) . ولكنه - من جهة أخرى - لا يحاول أن يضع أساساً تصنيفياً واضحاً ومستوعباً لهذه « المعاني الأدبية » أو « المعاني الروائية » بمعنى أدق ، بحيث يمكن أن نقول إنه أعطانا - في أية مرحلة في مراحل - صورة واضحة عن « العالم الروائي » لهذه المرحلة (يفرضي أن تحديد المراحل كان صحيحاً من أول الأمر) . فالتاريخ الأدبي هو ، في النهاية ، تصنيف للأعمال

إدوارد سعيد العالم والنص والناقد (١٩٨٣)

عرض: فزيال جبوري عزول

في قراءتنا في العلوم الإنسانية نفع بين حين وآخر على كتاب يشير فينا التأمل ويدفعنا دليلاً إلى الاستزادة من المعرفة ؛ فهو يفتح شهيتنا إلى الاستطلاع العلمي والتحصيل الفكري . كما أننا قد نكتشف أحياناً في مطالعاتنا في الأدب قصيدة تحرك مواطننا أو تلهب وجداننا أو تنفض هواجسنا ، وقد نبدأ رواية تشدنا شداً ، ونحتلنا احتلالاً ، فنؤجل كل التزاماتنا لتتابع سطورها كما لو كانت رسالة من عزيز غائب .

أما الكتاب الذي نقوم بعرضه فجميع حل امتداد صفحاته وفي كل فصل من فصوله بين هذين الضربين من المتعة النفسية ؛ فهو مثير عقلياً ومؤثر وجدانياً . . . وبالرغم من أنه يتعرض لقضايا في النقد والثقافة من أعقد ما يكون ومن أكثرها استغلاقاً ، فإن مؤلف الكتاب لا يفقد لحظة واحدة قدرته على التواصل مع قارئه وتشويقهِ ؛ هذا مع العلم أنه لا يسطّح مقومات الفكر الذي يتعامل معه ، ولا يقدمه في قوالب جاهزة . فهو كتاب يعالج أموراً صعبة بأسلوب مكثف لغةً وتركيباً ومجازاً واستشهاداً ، ومع هذا فهو يحرك في القارئ رغبة إدراك الصعب ، وشهوة التفتؤ إلى أعماق المحتج .

مسجلات نقدية مع معارضيه على صفحات الجرائد اليومية والمجلات الأدبية . وبما أنه يهاجم المهينة الثقافية والسلطة الفكرية ، فقد وقفت ضده المؤسسات المهينة والجماعات المحتكرة ، وعلى رأسها العصبة الصهيونية .

يشغل إدوارد سعيد الآن منصب رئيس قسم الأدب المقارن في جامعة كولومبيا في نيويورك ، كما أنه يشغل كرسي «ناره» في الأدب الإنجليزي ، وهو يشارك فؤاد معري في رئاسة تحرير فصلية الدراسات العربية Arab Studies Quarterly ، وهي مجلة تنشرها المؤسسة العربية ورابطة العرب حريجي الجامعات الأمريكية في الولايات المتحدة . كما أنه مستشار تحرير كثير من المجلات النقدية . ولسعيد كمدرس شعبية منقطعة لسطير ؛ ففي الفصول المفتوحة تحتل قاعة التدريس ، ويقبل على محاضراته حتى أساتذة من فروع وجامعات أخرى ؛ لأنه محاصر

وقبل أن استعرض جوانب هذا الكتاب الحصب : العالم والنص والناقد^(١) ، أود أن أقدم للقارئ نبذة عن خلفية هذا الكتاب وعن سياقه ؛ فانكتاب فصل في جدلية ذاتية داخلية ، كما أنه فقرة في حوار عام في النقد والعلوم الإنسانية . فليبدأ بمكانة الكتاب بين أعمال المؤلف ، وموقعه في الحوار الذاتي .

الحوار الذاتي الداخلي

لقد أصبح إدوارد سعيد - وهو من مواليد القدس ، وخريج مدارس فلسطين ومصر وجامعات الولايات المتحدة - اسماً معروفاً ، عربياً وعالمياً ، في الأوساط الأكاديمية والجماعية على السواء . فالصحف والإذاعات في الغرب تتابع إلى استكثابه ونقل تعليقاته ، ولكن هذا لا يعني أن آراءه مقبولة في كل الأوساط ؛ فهو يشير ودود فعل حادة ومختلعة ، ويدخل في

مبهر ، كما أنه لا يكرر نفسه ؛ فهو مجدد باستمرار ، يستمد مادة محاضراته من آخر ما جد في الأدب والنقد والفكر ، مقارناً ذلك بروائع الأعمال الأدبية في الغرب والشرق ، مستشهداً بأهميات لكتب النقدية والفلسفية ، متحدثاً بطلاقة ويسر ، متدججاً بكل حواراته في المعصلات الإنسانية التي يكشف عن تفاصيلها الدقيقة ببراعة ، يستمر طلابه بقدر ما يستجيب لهم ، بحيث إن المستمع يحس بأنه يشارك في دراما ذهنية تقوم بتطهيره من أدران البيروقراطية الأكاديمية

لقد نشر سعيد كتباً عدة ، تُرجم بعضها إلى الفرنسية والعربية والعبرية ، وبال بعضها حواضر قيمة ، كما أنه كتب مقالات لا حصر لها . وسأكتفي في هذا المجال بالتعليق على الكتب التي ألفتها ، مع ذكر كتابين قام بجمع مادتهما والتقديم لهما : العرب اليوم والبيدائل للعدد (١٩٧٣) مع غزاد سليمان^(١) ، والأدب والمجتمع (١٩٨٠)^(٢) . أما مؤلفاته فهي كما يلي :

- ١ - جوزيف كونراد ورواية السيرة الذاتية (١٩٦٦)^(٣)
- ٢ - البدايات : القصد والمنهج (١٩٧٥)^(٤) .
- ٣ - الاستشراق (١٩٧٨)^(٥) .
- ٤ - القضية الفلسطينية (١٩٧٩)^(٦) .
- ٥ - تغطية الإسلام (١٩٨١)^(٧) .
- ٦ - العالم والنص والنقد (١٩٨٣)

أما الكتاب الأول فهو يجمع بين خيال المعاصر كونراد وبين ظروف حياته عبر دراسة لقصصه ورسائله . ومادة هذا الكتاب مستقاة من الرسالة التي قدمها سعيد للحصول على الدكتوراه (هارفرد ، ١٩٦٤) وعنوانها «رسائل كونراد وقصصه القصيرة» أما الكتاب الثاني من البدايات فيربط بين نية الكاتب ومنهجه الأدبي ، وقد كان حدثاً مهماً في النقد المعاصر ، خصصت له مجلة دياكريتيكس Diacritics عدداً خاصاً ، وفيه عالج كبار النقاد معاهيم سعيد في الكتاب المذكور^(٨) . أما الكتاب الثالث من الاستشراق - وقد ترجمه الشاعر والنقاد كمال أبو ديب إلى العربية - فقد أثار نقاشاً حامياً ، وفتح باب مراجعة ظاهرة الاستشراق ومفهوم الموصوفية العلمية . أما الكتاب الرابع فهو عن القضية الفلسطينية من منظور إنساني وتاريخي ، ويبحث سعيد في كتابه الخامس عن دور الصحافة في تشويه الواقع الإسلامي وتعمية الحماير ؛ أما الكتاب السادس الذي نحن بصدد عرضه فمثل آخر ما كتب مؤلفنا التقرير الإنتاج عن دور النقد في المجتمع ويمكننا أن نقسم أعمال سعيد إلى ثلاثين ؛ ثلاثية شرقية تحوي الاستشراق والقضية الفلسطينية وتغطية الإسلام ؛ وتولرياً ثلاثية غربية - كونراد والبدايات والعالم . لكن هذا التقسيم يتعاضد مع الموضوع ، ولو تجاوزنا ذلك إلى القصد لوجدنا أن كل أعمال سعيد تنبع من الرغبة في الربط العضوي ، في التلاحم الثوري بين ألوان النشاط الإنساني المختلفة . ففي كتاباته نجد الحنين الخفي إلى التكامل الخلاق ؛ إلى جدلية إبداعية أدامها

الوعي وغرضها تحرير الإنسان من عبوديته واغترابه ، سواء كانا نتيجة قهر خارجي أو داخلي ، مادي أو فكري . إن كونراد - موضوع كتاب سعيد الأول - أديب عالمي كتب بالإنجليزية ، إلا أنه بولندي الأصل والنشأة ؛ فهو يمثل اسازح بكل همومه ومستويات منظوره المتشاككة ، كما أن الكثير من قصصه ورواياته تقع في الشرق لوفي أفريقيا ؛ فهو قد اتخذ العالم ساحة لخياله السردى ، محاولاً اجتواء العالم بكل تبايناته وتناقضاته . كما أن كونراد لم يكن متخرجاً في وصفه لما يحدث عند اللقاء بين الشرق والغرب ، بل كان يذبح التوسع الإمبريالي في قصصه الرمزية ، ويتمم اللغة بتزوير التجربة الإنسانية وتحريمها . وهذا يصبح كونراد يغتره ووعيه ، بلزدواج رؤيته ونزوعه إلى الشمولية ، بحسه المرفف ، بطلاقة اللغة وحطورتها ، لمودجها للإنسان المعاصر والتحديات التي تواجهه .

أما الكتاب الثاني البدايات فهو يؤكد أهمية نقطة الانطلاق في تشكيل ظاهرة ما ، وفي رسم معالمها ؛ وهو يتجه إلى الاحتواء الزماني بين الماضي والحاضر عبر مسيرة تربط بين التشكيلات الروائية والتطورات السوسيولوجية في المجتمع الغربي . فبعد أن تعامل سعيد مع أديب معين في كتابه الأول ، شارحاً العلاقات الجدلية بين القاص وحياته الخاصة ، نجده يتعامل في كتابه الثاني مع أدب معين ، شارحاً العلاقات التي تربط الرواية بالمجتمع في فترة معينة . أما الاستشراق وبالرغم من أن هناك عشرات المقالات التي تقوم بعرضه فإنني لم أقع إلى الآن على عرض يربطه بما سبقه من أعمال المؤلف ، وبصورة خاصة بكتاب البدايات ؛ وفيه يقوم سعيد ببحث ظاهرة الاستشراق ، راجعاً إلى أصولها وبداياتها ، كاشفاً عن أغراضها ومقاصدها ، وكيف أدب تشكل موضوعها (الشرق) أكثر مما تفحصه . والعرض من كتاب الاستشراق ليس فضع أساليب للمستشرقين ونياتهم فقط ، وإنما كسر الحواجز وهدم الأسوار التي فجعل من الشرق «جيشو فكري» . ويفتح هذه الثغرة في المؤسسة للاستشراقية - وسعيد ليس الأول في نقد الفكر الاستشراقي ولكنه أكثر النقد أثراً - يكون سعيد قد مهد لدراسات تسمى إلى آفاق جديدة ودعمها في الوقت نفسه .

لما كتابه عن القضية الفلسطينية فهو الوجه الإيجابي لنقد الاستشراق ؛ فيه يقوم بدراسة لقضية إنسانية وسياسية ، وبين أبعادها وتاريخها ، مقدماً بذلك مثلاً لكيفية التعامل مع موضوع «شرقي» . وفي كتاب تغطية الإسلام يقوم المؤلف بنقد الصحافة الأمريكية ودورها في الإعلام عن العالم الإسلامي ، وتقديم صورة مسطحة عنه ومشوهة . وفي هذا الكتاب يحكم سعيد شبكة من الشبكات التي تشكل الرأي العام وتبين عليه . فبعد أن هتك سعيد في كتاب الاستشراق إفلاس الأكاديميين للمستشرقين (طعام مع بعض الاستثناءات) ، يقوم في هذا الكتاب

جهة ، ومن جهة أخرى يمكننا أن نرصد احتجاءات في هذه المسيرة في شكل انعطاف بما سمي بـ « ما بعد البنيوية » - Poststructuralism ، أو في شكل نكوص بما سمي بـ « التعميك » - Deconstruction . وكل من « ما بعد البنيوية » و « التعميك » يمثل موقف من النقد أكثر منه مدرسة أو منهجاً متعاسكاً . هما بعد البنيوية تذهب أبعد من البنيوية التي ركزت على لسان النص ووحده ، وانصرفت عن الجوانب الأخرى من الظاهرة النصية . وتحاول ما بعد البنيوية توسيع آفاق البنيوية . أما التعميك فيرى في النص توتراً وتناقضاً إبداعياً لا بنية محددة ؛ ويرى أن القراءات التقليدية للنصوص تعتمد على انتقاء دلالة معينة دافعها إيديولوجي ؛ بمعنى أنها قراءات غابتها تحجيم النص لتعزيز النظام المقيّد . وبناءً على ذلك ينبغي للنقاد التعميكي - إن حاز التعبير - هدم لإجماع السائد على دلالة النصوص لا ليندلل به دلالة جديدة ، بل لتعريفه بشكل يوضح أن الصراع الداخلي في النص لا يسمح بالحرمان بمعنى ما ، وإنما يسمح بتعدد إمكانات المعاني ؛ أي ، بعبارة أخرى ، أن النص مساحة تايينات لا بيانات ؛ مساحة تعجير المعاني لا حصرها . وأعلام هذا النهج لا يقتصرون في تعميكهم للنصوص على الأدب ، بل يصلون إلى الفلسفة وغيرها من العلوم الإنسانية . وقد شهدت الأصوام الأخيرة رواج النزعة التعميكية . وقد ساعد على ذلك تبني قسم الأدب المقرون في جامعة ييل لهذا الاتجاه ، متأثرة بمشروع أسبغ حاك ديريدي Jacques Derrida ، وهو ناقد - فيلسوف - شاعر في آن واحد . كما أن الحركة النسائية الراديكالية - برعصها للتراث باعتباره تعبيراً عن الهيمنة الذكورية ، والجنوع المسى على نظام الأبوة - وجدت في التعميك نهجاً ملائماً لبرنامجها^(١١) .

وقد يستنكر بعض القراء العنصر الهدمي في التعميك ، ولكنه أحياناً قد يكون ضرورياً ؛ فعندما يكون الموروث سيقاً مسلطاً يهدد انطلاق الفكر وحرية ، حينذاك لا بد من رهضة الباء الممرق لكبحا تفتح آفاق جديدة . عملاً على علم الكيمياء الحديث كان لا بد له من أن يفكك مفاهيم السيمياء قبل أن ينطلق ؛ كان لا بد له من أن يهدم الكيمياء الخرافية التي تصور إمكان تحويل المعادن الخسيسة إلى الذهب ، قبل إحلال الكيمياء العلمية مكانها . وكذلك مذهب نظري ، يبقى التعميك - كغيره - خطراً لا يد من لا يعرف كيف يستخدمه أو أين يصوبه ، كما أنه يبقى عاجزاً عن تقديم الدليل

وحلال هذه السنة الدراسية ١٩٨٦ - ١٩٨٣ جرت مسابقة على صفحات المجلات بين هارفردي وييل حول قضية النقد ؛ فقد كتب ولتر جاكسن بيت Walter Jackson Bate مقالاً في مجلة هارفردي هاجم فيه نهج جامعة ييل وبصورة خاصة التعميك ، وكيف أنه قد جعل من النقد لغة خاصة لا يكاد يفهمها أحد ، وأنه يتعامل مع نصوص ليست في صميم الأدب^(١٢) . وصاحب

بمصحح المؤسسات الصحفية ؛ وبذلك ينتقل في استراتيجيته من ميدان الخاص والأكاديمي إلى ميدان العام والصحفي .

أما كتبه الأخير العالم والنص والنقاد فهو يمثل في ديالكتيكية الدلائل حنفية تدور حول نقد النقد ، موضحة موقع النقد على خريطة ألون النشاط الإنساني ، داعية إلى استراتيجية نقدية فعالة ، لا تكتفى بفراصة النصوص وتحليلها وتصنيفها ، بل إدخال هذه النصوص في علاقات تسهم في جدلية تحرير الإنسان .

الحوار النقدي المعاصر

ولكني يدرك الخدمة العامة التي تحيط بهذا الكتاب ، يكون من المفيد أن نرجع إلى المساجدة الحالية بين جامعة هارفرد Harvard وجامعة ييل Yale في النقد . ولا يخفى على القارئ أن تاريخ النظرية الأدبية والنقد الأدبي في القرن العشرين من أكثر الحقول المعرفية إثارة ؛ فقد حصل فيها تحولات وتقلبات عدة تعكس إلى حد كبير ما يجري في العلوم الإنسانية الأخرى . فعندما كان علم الاجتماع سابقاً اندفع النقد إلى الاستعانة من مفاهيمه ؛ وعندما برز حاكم الألسية الحديث اجتعار النقد مصطلحاته وتأثر نظرياته ، وعندما بهر العالم الأنثروبولوجي ليثي - شنروس بكتباته عن أساطير العالم الجديد ، بحث النقادة عن الأسطورة في الأعمال الأدبية ؛ كما أن إحياء الكتابات الفلسفية في النقد ولبلاعة قد أدى إلى أبحاث في الأدب تؤكد شبكة لعلاقات الداخلية وبنية النص . ولورجنا إلى بدايات الثورة النقدية في القرن العشرين لوجدنا أنها في الأسس مرتبطة بالرغبة أو الطموح في تفسير ما أنتجته الثورة الأدبية ؛ فالأدب الرمزي ومن بعده الأدب لسريالي أحدثا انقلاباً في القواعد الأدبية كان لا بد أن يعقبها ثورة في النقد حتى يستطيع أن يتعامل مع هذه النصوص المتشككة والمعصية على التفسير . وأول من بدأ الثورة النقدية هم الشكليون الروس في موسكو ولييجراد ، حيث أبنمت حركتهم في العشرينيات^(١٣) ، ثم انتقلت إلى تشيكوسلوفاكيا ، حيث تشكلت مدرسة براغ البنيوية ، ومنها انتقلت إلى فرنسا والولايات المتحدة ، وقد تأقلمت وتلوت بالبيئة الجديد . ونشعت الفرق النقدية ، فعرف النقد الجديد في الأربعينيات والخمسينيات ، كما عرفت البنيوية في الستينيات والسبعينيات . ولقحت البنيوية بأفكار سوسير Saussure فعرفت بالسيمبولوجيا ، كما لقحت بأفكار الفيلسوف الأمريكي بيرس C S Peirce وعرفت بالسيمبوطيفيا ، ثم لقحت في الاتحاد السوفيتي وأوروبا الشرقية بنظريات الفيلسوف المسطقي لولندي ألفريد تارسكي Alfred Tarski وعرفت بمدرسة تارتو والسيمبوطيفيا السوفيتية

ويمكسا أن نرصد خطأً ممتداً من الشكلية إلى البنيوية إلى السيمبوطيفيا (تنوعاتها الأوروبية والأمريكية والسوفيتية) من

leton إلى تعمد صوت سعيد النعدي واستعماله الفكري ، كما أنه أطلق على اتجاه ريفاتير النقدي : « ماقبل البيوية وبعدها » (١٤) .

وربما كان سعيد عصياً على التصنيف لأنه لا يخرط في مدرسة نقدية معينة ، بل له تصوره الخاص . فموقف سعيد من النقد هو أنه لا يمكن أن يتوقف عند إنجازات اتجاه ما ، أو يندرج تحت راية مدرسة ما ، وإنما يجب أن يكون النقد فاعلاً لنفسه ، معرّفاً بواقعه . وما يسعى إليه سعيد هو خلق وعي نقدي أو ملكة نقدية لا مريدتين وأتباع . وعنده أن النقد اكتشاف مستمر لأوجه المحدودية وتقويمها . وقد قامت الجرائد اليومية ومجلات الأسبوعية بعرض كتاب سعيد حال طرحه في الأسواق . وأشادت جريدة عالمية بالكتاب على أساس أنه يوفق بين أحسن ما في النقد التقليدي وبراعة المناهج الجديدة (١٥) .

النقد العلماني

والآن ، وبعد هذه المقدمة التي كان لابد منها لنستعرض أقسام هذا الكتاب ، وهي اثنا عشر فصلاً (٣٢٧ صفحة) ، تبدأ بالمقدمة وعنوانها « النقد العلماني » وتنتهي بخاتمة عنوانها « النقد الديني » ، وبين المقدمة والخاتمة الفصول التالية .

- ١ - العالم والنص والناقد
- ٢ - موضوعية سويت المحادثة
- ٣ - سويت مفكراً .
- ٤ - كونراد : العرض القصصي .
- ٥ - في التكرار .
- ٦ - في الإبداع .
- ٧ - الطرق المسلوكة وغير المسلوكة في النقد المعاصر .
- ٨ - تأملات في النقد الأدبي الأمريكي « اليساري » .
- ٩ - النقد بين الثقافة والنظام .
- ١٠ - النظرية النازحة
- ١١ - ريمون شواب ورومانسية الفكر
- ١٢ - الإسلام والميلولوجيا والثقافة العرسية . ريبس وماسيبون .

سأبدأ أولاً بالقول إن القارئ يمكن أن يقرأ كل فصل على حدة ، فهو وحدة متكاملة ، فالذي يود أن يقرأ عن كونراد مثلاً يمكنه أن يرجع إلى الفصل الرابع ، أو إذا أراد القارئ أن يطلع على موضوع الإبداع فيمكنه قراءة الفصل السادس فقط ، إلا أن هناك امتداداً تكاملياً بين كل الفصول ، يعطياً بينة الكتاب وديالكتيكية . وقبل أن ندخل في تفاصيل الكتاب يجدر بنا أن نصه : فهو دراسة في نقد النقد ، وفي دور النقد لاستراتيجي في المجتمع ، وهو يتعامل مع النقد الحديث ابتداءً من القرن

لقال أستاذ كبير في جامعة هارفرد ، له كتب قيمة في سيرة كيتس John Keats وسيرة جونس Samuel Johnson ، وهو الآن يقوم بتحقيق أعمال كوليردج النقدية . وفي هذا المقال يدين صاحبه تصاعد النقد التخصصي ونهجه الاعتزالي ، ويفتقد في هذا النهج شمولية تراث النهضة الذي كان يجمع بين التجربة الحياتية بأبعادها التاريخية والفردية . وهو يرى أن الثورة النقدية قد أراحت القيم التقليدية المتعارف عليها في البرامج الدراسية ، بدون أن تحل محلها قيماً مقبولة . ويقول صاحب المقال إنه يتعاطف مع السيرة فقط من الاتجاهات الحديثة ، وذلك لأنها تتعامل مع الكليات ، ويسمى نفسه بالرغم من نهجه النقدي « سيوياً قلبياً » . أما التفكيك فيرى فيه انحرافاً يجمع بين عناصر تحليلة بيوية وبين نزع عذمية . وهو يأسف لرواج لتحليل التفكيكي ولا يرى فيه ابتكاراً بل صياغة جديدة لنزعة التشكيك ، التي شاعت قديماً عند الملاسة الإغريق السابقين لسقراط ، ورد أفلاطون عليهم ، كما أنها برزت عند فلاسفة مثل هيوم (١٧١١ - ١٧٧٦) David Hume وقد ردّ عليهم كانت (١٧٢٤ - ١٨٠٤) Immanuel Kant . وهذا هو لا يرى داعياً للتشكيك والتفكيك اللذين يقسمان بخلاف فراع معرفي . وينتهي صاحب المقال إلى الدعوة إلى فواصات في الأدب ، تجمع بين النص وسيرة مؤلف النص ، وتركز على المصوحي الأدبية الشهيرة في الغرب بمخالفاتها بالتجربة الإنسانية .

وقد ردّ مثل النهج التفكيكي بول دي مان Paul de Man وهو رئيس قسم الأدب المقارن في جامعة ييل عليه ، كما دافعت عن هذا النهج الأستاذة بريارا جونسون من جامعة ييل - وهي مترجمة لذهريدا - بقولها إن التفكيك نهج نقدي وليس عذمية ، ومع أنه يمثل ديالكتيكية سلبية فإنه يكشف عن التناقض المكبوت الذي يشكل النص . وهي ترد على الأستاذ « بيت » بقولها إن مفهومه للتجربة الإنسانية يقتصر على تجربة الرجل الأبيض المنتمى إلى هارفرد (١٦) .

إن كان هذا النقاش العلني يدل على شيء فهو أن هناك أزمة في حقل النقد ، ويمكننا أن نلخص النقد العام الموجه إلى جامعة ييل تحت باب الإمبراط في التنظير إلى درجة العبث ؛ أما النقد الموجه إلى جامعة هارفرد فهو الإسراف في التقليدية إلى درجة إهمال كل التطورات النظرية في الأعوام العشرين الأخيرة . ولكن ما موقف نقاد جامعة كولمبيا ، حيث يدرس سعيد ؟ تتقاطع في كولمبيا التقليدية مع الطبيعية ، ومنها نقاد هاليون : إدوارد سعيد ، ومايكل ريفاتير (رئيس قسم الأدب الفرنسي) Riffaterre مع زيارات دورية لكل من توفان تودوروف Todorov وحوليا كريستيفا Kristeva (وهما من أوروبا الشرقية) . ويبدو أن سعيد وريفاتير عصيان على التصنيف . لقد أشار الناقد الإنجليزي الماركسي نيري إيجتون Terry Eag

للإنسانية ، كما أنها تجاوزت انغلاق التخصصات لتعامل مع العقل الإنساني والشاغل الإنساني ككل . إلا أن هذا المد الثوري قد انحصر ليحل محله نوع من العكوف على الخصوصية ، مما يبعد بين المفكرين وعزلهم عن قضايا مجتمعهم . ويرى سعيد أن هذه النزعة الانعزالية تتقاطع مع زعامة الرئيس « ريجس » في الولايات المتحدة . وما ينه إليه سعيد في الكتاب هو العلاقة الحميمة بين النص وموقعه في المجتمع ، والواقع السياسي والاجتماعي ، بما فيه من قوى السلطة وقوى المقاومة . ويصر سعيد على أن هذه القوى يجب أن تؤخذ بعين الاعتبار في النقد والوصف النقدي . وليثبت سعيد وجود تلازم بين السائد وقبده ، وبين المحيط والظروف التي يجد نفسه فيها ، يجعل ويستشهد بأعمال نقاد كبار ، ويبين كيف أن هذه العلاقة ليست بالضرورة علاقة انسحاق ومحاشاة . بل قد تكون علاقة على درجة من التوتر والتحدى . إن سعيد لا يقول ذلك بالمباشرة التي قلناها ، ولكنه يستهدفها ، وهنا تكمن منهجية سعيد الموجودة دائماً وإن كانت متوارية . ففى أمثلة المستفاد من ثقافته الواسعة نجد أنشغالاً - يجمل إلينا أنه اعتباطي - من ثقافة إلى أخرى ، من حقبة تاريخية إلى غيرها ، إلا أنه يمتدح القارئ أولاً على استفادته أمثلة من مختلف الحضارات والحقب التاريخية ، وثانياً يحرص القارئ فكراً على البحث عن العلاقة التي تربط بين ناقد وظروفه ، سواء كان ناقدًا يمينياً أو يسارياً ، طليعياً أو تقليدياً ، في عهد عربي أو شرقي ، الخ ، فالعبرة عند سعيد تكمن في العلاقة . ولهذا فهو يورد أمثلة مختلفة كل الاختلاف ، إلا أنها متوازنة على سعيد العلاقة .

ويرجع سعيد إلى ثلاثة نقاد : إيريك أوبرباخ Auerbach وماثيو أرنولد Arnold وميشيل فوكو Foucault فالأول قال بنفسه إن غربته في استانبول دفعته إلى تأليف كتابه الشهير المحاكاة Mimesis ، فحبته إلى المحاصرة الغربية ، واستحضر تاريخها ، قد أدى إلى مشروع تاريخ المحاكاة في الأدب الغربي . ولو أن أوبرباخ كان يكتب في الغرب لما خطر بباله أن يؤلف هذا الكتاب الطموح . كما أن الحشد الهائل من الكتب الأدبية والدراسات النقدية في مكتبات الغرب كانت تتحول دون إتمام هذا الكتاب . وهكذا نجد أن العربة مشحونة من انطلاق لمكرة واكتمال المشروع . أما ماثيو أرنولد فقد نظر لعلاقة المجتمع والثقافة في كتابه الشهير : الثقافة والعصى Culture and Anarchy . وهو يرى أن دور الثقافة هو هيمنتها الفكرية على المجتمع . ولهذا فعنده أن الولاء للدولة مهم ، فغير سلطتها ومؤسساتها تحافظ الثقافة على المجتمع من العوصى والأخلاق كما يفهمها أرنولد . أما موقف المفكر فوكو فهو أن الثقافة شبكة سلطوية ، تمنع كل من يحالفها من التعبير أو التجذير في المجتمع ؛ ولهذا تحكم على كل من يواجهها أو يعارضها بالشذوذ والقص . ويرى سعيد أن مفهوم « فوكو » للثقافة غير منطوق ، ويستدل على ذلك بأمثلة

الثامن عشر إلى الثمانينيات من القرن العشرين . ويقوم الكتاب برسم خارطة مجسمة للنقد الحديث بأبعاده التاريخية ، موضحاً الاختلاف بين ما يراه النقد وما يعجزون عن رؤيته ، رابطاً بين المعصلات النقدية المعاصرة وإسهام المفكرين الكلاسيكيين والعرب في إبقاء صوء عديها . وكتاب سعيد ليس دراسة تاريخية عادية ؛ فهو لا يقوم برصد التغيرات ، منتقلاً من قرن إلى قرن يليه ، وإنما يستعرض المفاهيم النقدية الرئيسية في الحضارة العربية وتشكلاتها : فالتاريخ النقدي عند سعيد ليس خطأ وإنما سيجد يقوم المؤلف بفرز خيوطه المتشابكة ، شارحاً نوعية تركيبه وموتيماته ، ومواقع ثمراته وشقوقه . وهو في كل هذا يوظف معارفه الموسوعية ، وعمقه الفلسفي ، وأسلوبه السلس .

تستخدم المقدمة والخاتمة في كتاب سعيد مصطلحي النقد العلماني والديني ؛ فلنعرّف إذن ما يقصد المؤلف بهما . إن النقد العلماني بالنسبة لسعيد هو النقد الموجه إلى الأمور الدينية ، ومن ثم فهو نقد يدخل في إطار التاريخي والنسبي والتحولي . أما النقد الديني فعلى العكس ، هو الدخول في إطار اللاتاريخي والمطلق والثابت . ويلزم النقد الديني التعامل مع النصوص الأدبية وكأنها مقدسة وثابتة ، كما أنه يتعامل مع المدارس النقدية وكأنها نخل أو بلبل . وهكذا نرى أن ما يقصد سعيد باستخدامه للعلماني والديني هو التمييز بين موقفين ؛ أحدهما يرحب بالمراجعة والتصحيح والنشكك ، والآخر يصر على الحفظ والولاء واليقين . وبمكنا ، أن نقول إن سعيد يستخدم المصطلحين استخدماً مجازياً ، أو - على الأقل - هو يتوسع في استخدام دلالتيهما .

يبدأ سعيد مقدمته بالتمهيد بفرض كتابه فيقول إنه يطمح إلى تجاوز أشكال النقد المعاصر ، وهي :

- ١ - النقد العمل كما يقع عليه في عرض الكتب أو الصحافة الأدبية .
- ٢ - لتاريخ الأدب الأكاديمي ، وهو امتداد لتيارات القرن التاسع عشر في الأبحاث .
- ٣ - تفسير الأعمال الأدبية وتلويقها على نحو ما يجري على العموم في الأوساط الأكاديمية .
- ٤ - النظرية الأدبية الحديثة نسبياً .

ومع أن إدوارد سعيد قد أسهم في كتاباته في كل أشكال هذا النقد ، فإنه بكتابه المذكور يحاول تجاوزها جميعاً . كيف يتجاوزها ؟ يرى سعيد أن أشكال النقد المعاصر قد أسهمت في تفريب النصوص الأدبية وتلويقها وإدراكها ، إلا أنها لتحصصها وصمتها تجاه ما يجري في المجتمع - قد أصبحت معزلة ومنعزلة عن التاريخ والمجتمع - فالنظرية الأدبية في أوروبا ، كالبنيوية والسيميوطيقا والهيكلية ، كانت ثورية في الستينيات ، تتحدى المؤسسات الحاقمية والمفهوم البورجوازي

ينتهى . وهذا يستغل سعيد ثنائية الطبيعة/الثقافة ، الدارجة في علم الأنثروبولوجيا . فالإنسان يختلف عن غيره من الحيوان لقدرته على اكتساب العلم والثقافة ، أما الموروث والعريز فهو ما يشارك الإنسان فيه الحيوانات الأخرى . ويرى سعيد أن هذين النمطين النظريين قد يتلازمان في الواقع ؛ فأحياناً يصبح الانتساب - سواء كان مهياً أو سياسياً أو فكرياً - ذا طابع نسبي هرمي سلطوي ، يدين بالولاء الأعمى ؛ وعند ذلك يصبح الانتساب محلاً وشكلاً آخر من أشكال السب .

ويتوسع سعيد بتقديم أمثلة أدبية عن تداعيل رابطتي السب والانتساب عند المفكرين . فروائع مثل هوليس لجويس ، والأرض الخراب لإليوت ، وفي أعمال بروست ومسالارميه وهوبكتز ، نجد الاستخدام المجازي للعمق ، حيث ينتقل من معنى الفشل في إنجاب ذرية إلى الفشل في إنتاج أثر فكري أو شعبي . ويصف سعيد أن الإنجاب والنسل يردان بصورة ظهيرة أو مسترة ، صريحة أو ضمنية ، في أعمال رواد مثل فرويد ولوكاش . أما عند إليوت فنجد أن الخدب والعقم والعجز ، أي فكرة غياب النسب ، تسيطر على الأرض الخراب ، ولكنها تسند بها فكرة الانتساب في نصيده : «أربعة مقامات رباعية» Four Quartets. ففيها يكتشف إليوت الإيمان المختار الذي يعرضه عن العائلة المفقودة . وهذا الانتقال من رابطة النسب إلى رابطة الانتساب كثيراً ما يرد في الأدب المعاصر ؛ فسعيد يتفق مع إيان وان Ian Watt في أن أدباء مثل لورنس وجويس وباوند كان لابد لهم من قطع الروابط العائلية والطبقية والمحلية والعقائدية قبل أن يحققوا التحرر الفكري والروحي ؛ كما أن أدباء مثل كورادو إليوت وهنري جيمس تبشروا هويات جديدة بشروحيهم من لوطانهم . وأما موقف لوكاش الماركسي فهو أن التحرر الحقيقي من رتبة القوالب المحببة والمجرقة لا يتم إلا عبر الوعي الطبقي . ويرى سعيد أن هذا الانتقال من رابطة النسب إلى رابطة الانتساب يشاوي فيه المفكرون الماركسيون وفرويديون ، إلا أنهم يظلون يحتفظون بشيء من رابطة النسب في شكل آخر ؛ فالحزب القائد ، أو زمرة علماء النفس ، تعرض عن سلطة السلف التقليدية . ويضيف سعيد أن هذا التحول الذي يرصده من النسب إلى الانتساب ، يقابله عند علماء الاجتماع الأسس الانتقال من الجماعة Gemeinschaft إلى المجتمع Gesellschaft.

إن ما يرمى إليه سعيد هو نقد الاحتكار الثقافي الذي يحدد نطاق الأبحاث وأبعاده . وهكذا نجد أن كتاب سعيد الأخير بشكل امتداداً بشكل أوسع لكتاب الاستشراق ، مع العارق فقي «الاستشراق» رفض لمنطقتي الاستشراق ، وهبدم لسلطتها الفكرية ، أما في معالجته لنقد المعاصر في كتبه الأخير فهو لا يكر ثوريتة وطليعيته ، إلا أنه يحارب تفوق هذه الثورية في أبراج عاجية ، وانفصالها عن قضايا المجتمع إلى عالم

من كتابات القرن التاسع عشر ، ليسرهن كيف أن تصورهم لشرق عموماً ، وللهدد بحاصة ، يدل على أنهم يرون الآخر خارجاً عن نطاق الحضارة الأوربية وأنه - من ثم - أدنى وأسط . ومن المفارقة أن نجد الفيلسوف ميل Mill في دراسته الشهيرة في الحرية On Liberty يستثنى الشرقيين من حق الحرية !

ماذا يقصد سعيد من وراء الأمثلة التي يبردها ، تاركاً الاستنتاج لاجتهاد القارئ ؟ يشير سعيد إلى أن الثقافة هي الوسيط بين سلطة الدولة وأفراد المجتمع ؛ فدور «الثقافة» هو الحفاظ على إيديولوجية معينة بامية أو مفيدة لكل ما يحالفها ، زاعمة - أبداً ودائماً - أنها تقوم بدور أخلاقي وتبشيري في المجتمع^(١) . ويرى سعيد أن للثقافة سطوة فكرية تتغلغل في أذهان الأفراد ، إلى درجة أن مفكراً ثورياً كماركس لم يستطع أن يتخلص من رتبة ثقافته العنصرية عندما تعرض في كتاباته للشرق والهند . ويضيف سعيد أنه عندما تنشأ في أي مجتمع حالة من التوتر بين الثقافة السائدة وعناصر مقاومة لها من داخلها ، تقوم الثقافة المهيمنة بمحاصرتها وقمعها ، ويتمتع عيشد على المثقف - أي المتعلم الواعي - أن يتخذ موقفاً معارفاً من الثقافة السائدة ، كما فعل سقراط وفولتير وجرامشي ؛ فهم في معارضتهم للقوى الثقافية المهيمنة ، وتوحيدهم مع تطلعات المقهورين ، مشكلين بذلك «مثقفين عسريين» بتعبير جرامشي Gramsci) ، لم يكتفوا بالسكوت والتبعية بل نجحوا وحصدوا في وجه المد السلطوي .

فالنقد عند سعيد هو التعامل مع مساحة حساسة من وعي الفرد . النقد عنده نقطة التقاطع بين مجموعة الاضطرابات والتأثيرات الموجهة من الثقافة إلى الفرد ، ورد فعل الفرد لها بوصفه مشكلاً ومحولاً لحراها . وهنا يبدأ سعيد بالتمييز بين مصطلحين خاصين به ؛ أحدهما يدل على ميراث الإنسان ، والآخر على تحصيل الإنسان ؛ أي أنه يميز بين الموروث والمكتسب . وهو يسمي الرابطة الأولى : النسب Filiation والرابطة الثانية : الانتساب affiliation وهذان المصطلحان يمثلان نوعين من الاندماج الثقافي ؛ فالأول يكون على غط لعائلة ؛ هو نسب بيولوجي ؛ نحن نتلج في ثقافة ما لو عائلة ما ، لا لاختيارها لها بل لانحدارها منها ؛ وهذا يترك آثاره علينا . في هذا النمط تشديد على التدرج الهرمي ؛ ففيه يكون رب العائلة وكبيرها هو صاحب الحل والعقد ، ويكون الولاء له بدون تسؤل ، وتكون العلاقات مبنية على اعتبارات القرابة والعصبية . أما النمط الثاني : الانتساب ؛ فهو يجمع الأفراد على أساس جرق أو فكري أو سياسي ، بدافع التشابه النفسي ، والتقارب الفكري ، والهوية المهيمنة . وفيه تكون العلاقات أخوية لا أبوية . وعوضاً عن الولاء الملزم نجد النقد البناء . ويرى سعيد أنه يمكننا أن نعرف الأول من هذين النمطين بالاندراج لطبيعي ، والآخر بالاندراج الثقافي . الأول يفرض والثاني

الحياة اليومية ودلائلها . ومن الطريف أن سعيد يختار جمهرة من الأدباء لا يعرفون بواقعيته بل برمزيتهم وشطحهم ، مثل سوفت وهوبكنز وكونراد . وهكذا يلجج سعيد إلى أن الإحساس بالواقع وتفاصيله ليس حكراً على المدرسة الواقعية . وبذلك يحور سعيد القارىء من التصنيفات واللافئات التي تميز تميزاً سطحيًا بين الواقعي واللاواقعي .

٢ - وفي القسم الثاني من الكتاب ، يقوم سعيد يرسم معالم النقد الطرى المعاصر ، وكيفية مواجهته أو تجاهده لعدم والعلمانية ، موضحاً الموارق الدقيقة بين معكبين يتشون إلى اتجاه واحد ، رابطاً بين نقد يتسبون إلى حققات تاريخية مختلفة ، أو حصارات متباينة . وفي كل هذا يقاوم سعيد عبث التصنيفات الجاهزة ، وسطحية الهويات المسقة .

٣ - أما في القسم الثالث والأخير ، فهو يعالج موضوع تعامل ثقافة قوية مع ثقافة أضعف ، ومحاولة استيعاب . كما حدث في الغرب عند تعامله مع الإسلام والعرب . ويعالج في هذا القسم غطية البحوث ، وعدم قدرتها على التعامل الحقيقي مع ثقافة الآخر ، مع وجود بذور تفهم وإدراك أثر التراث الشرقي في تكوين الغرب .

والآن سأعرض بشكل وجيز أقسام الكتاب المذكورة .

النص والحياة

يثير سعيد في الفصل الأول من كتابه معضلة نقدية ؛ فالنص الثقافي ، كأشعار جيرالد مانلي هوبكنز Hopkins وكتابات كارل ماركس ، وأعمال أوسكار وايلد ، عالمية ، ومع هذا فهي مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالعصر والمكان ؛ أي أن النص مرتبط بالطرفية والمحلية ومستقل عنها في آن واحد . ما معنى هذا ؟ إن تفسيرى لما يقوله سعيد هو أن النص بنية Structure وحدث event ؛ فالبية تجعل منه عملاً عالمياً يتجاوز زمانه ومكانه الأصل ؛ أما عصر الحدث فيه فهو الذى يحد بالظروف التاريخية والمحلية التي ولدته . وهنا يرجع سعيد إلى سلسلة من الأدباء والمفكرين الذين أخذوا في أعمامهم وفي نظرياتهم أن النص ليس إنتاجاً اختراعياً بل امتداداً عضوياً ؛ ليس إفراراً مجمداً بل إبداعاً عموماً . ويرجع سعيد إلى ما قاله جورج لوكاش وفرانز فانون وميشيل فوكو بهذا الصدد ، ولكنه لا يكتفى بهذا بل يقترح على نقاد الغرب أن يراجعوا ما فعله القاد العرب أمام هذه المعضلة : دخول النص في التاريخ وتجاوزه له . ويقوم سعيد بالتعرف بالاتجاه الظاهري في التفسير والسحر الذى تبناه مفكرون أندلسيون كابن حزم وابن مضاء التحوى ؛ فهم قد أخذوا بعين الاعتبار في تفسيرهم للقرآن الكريم بلا تاريخيته (التزليل كخطاب إلهي غير مخلوق) ، كما أنهم أخذوا بعين الاعتبار إطاره التاريخي (أساطير النزل) .

النصوص ، وانحصارها في الندوات مطالبةً بانفتاحها وتوسيعها إلى أطراف أخرى . وهو يطالب النقد بالانفتاح ، لا موضوعاً فقط ، بل لغةً ومنهجاً ، على قضايا الإنسان ، حتى لا يصبح النقد متنبئاً للأعضاء ، أو شعرة لا يمكنها إلا المقربون . ويتقد سعيد الجامعة في الغرب لأنها مازالت تركز على التجربة العربية ، ناسية أو متناسية تراث العالم الثالث . ولا يرى سعيد عضاضة في تدريس التراث العربى ، إلا أنه يتقد العلوم الإنسانية لأنها تعمم التجربة الأوربية وترفعها إلى درجة المودح الإنسان ، بحيث يصبح كل ما هو غير أوربي هامشياً وثانوياً . كما يتقد سعيد النقد لكونه يتعامل مع النصوص وكأنها تمثل الواقع المعكوى والأدب تمثيلاً آمياً ، مع أن كل نص يهدف بقدر ما يعبر ، وفي كل بيان تعمية مقابلة . فالقصيدة التي تصور جمال القصر لا تشير إلى العمل والقهر اللذين كانا وراء بناء القصر . إن دور الناقد في كل هذا واحد من اثنين : إما أن يقف في صف الثقافة المهيمنة ، ويدخل في روابط نسب ، مقتصرأ على التجارب الأوربية ؛ وإما أن يقف الناقد موقف المناهضة والمقاومة ويرفض أن ينصاع فيميز بين عصبية السب وعقلانية الانتساب . ويدولى أن اهتمام سعيد بكتاب مثل فيكو Vico وسوفت يرجع إلى موقفهما المناهض لأفكار الثقافة المهيمنة

ويؤكد سعيد أنه لا يدعو إلى تسييس النقد ، أى تقيده إلى صجة فكر سياسي ما ، وإنما يدعو إلى بقاء النقد - مهما كان لونه - متصلاً بقضايا المجتمع الإنسانى ، ويحذر من انغماس النقد - سواء عن قصد أو عن إسراف في التخصص - عن هموم الإنسان . وأرجو ألا يتوهم القارىء أن سعيداً يدعو إلى بذو المنهجية والالتزام المنهجى ؛ إنما هو يدعو إلى عدم المبالغة في التطير المنهجى ، والخصوع لمقولات نظرية ما . وهذا لا يعنى رفض المنهج ، وإنما يعنى التزاماً علمانياً به ؛ التزاماً يسمح بمراجعة الالتزام ، وتطوير المنهج .

ويسر سعيد لقراءة نهج الكتاب ؛ فقد اختار أن يكتب كتابه في شكل مجموعة من المقالات ، لأنه يرى أن المقالة تعكس موقفاً تأملياً لاحقاً بامداً ؛ وهي منفتحة على العالم وليست مستغلقة أو مفصورة على المرئيين . وهو يسمي نقده نقداً علمانياً أو دنيوياً ؛ لأنه - على عكس النقد الدينى - لا يرسم حدوداً صارمة بين الأنا والآخر ، لا يحل ولا يحرم ؛ لا يعلق أبواب الاجتهاد والتأمل ؛ لا يستند في حججه على نصوص مقدسة ؛ يحاول الإقناع بدل الإثبات . فهو نقد لا يجزم بل يشكك في ذاته ؛ وهو في آخر الأمر خطاب إنسان يعترف بمحدوديته ومرحليته ؛ فهو ينطلق في تواضع ، ولا يزعم أنه يعبر عن الإلهي أو المطلق أو الثابت .

إن المقدمة والخاتمة يمثلان محور الكتاب وخلاصة فكره ؛ أما الفصول التي تشكل نسيج الكتاب فهي تنقسم إلى ثلاثة أقسام :

١ - دراسة في أعمال كتاب نموذجيين في انتباههم لتفاصيل

سعيداً قد أحسن بأن القضايا التي يذكرنا بها ليست جديدة بل أصيلة ؛ فهو يقدم لنا في فصلين متتاليين مفهومه للتكرار والإبداع . ونلاحظ عند التمعن في كتاب سعيد أن كل فصل هو تكميل واستكمال لما سبقه ؛ فهو يطور ويقوم أي تصف يمكن أن توحى كتاباته به .

يشير سعيد في فصل التكرار والإبداع إلى أن تقابل هذين المصطلحين لا يعني أنها صندان ؛ فكثيراً ما يحوي « التكرار » حلقاً وتجديداً ، كما أن « الإبداع » قد لا يكون جديداً بقدر ما هو أصيل . وهنا يستغل سعيد مصطلح الإبداع Originality في الإنجليزية ، المشتق من « الأصل » Origin . ويقدم سعيد غايج فلسفة لمفهوم التكرار : التكرار والبحث عند فيكوني كتابه العلم الجديد ؛ التكرار والتاريخ عند ماركس في كتابه ١٨ برومير ؛ التكرار والأصالة عند كير كيجارد في كتابه التكرار . وعند هؤلاء المفكرين استهجان للتكرار كتعبية وتقليد وسخ ، وتقييم له عندما يشكل حياة أو بحثاً . أما الخلق والإبداع فكانا من بدايات الفلسفة مرتبطين بالحياة وتعبيرها إلى الأحسن . كان فلاسفة كسقراط وأفلاطون وأرسطو يطمحون إلى التأثير والتعبير الاجتماعي ، ثم حصل انفصام بين الفلسفة والحياة ، وبين ماهو إبداعي وماهو نقدي ، مع أن كل أشكال الكتابة ، سواء كانت فنية أو تفسيرية ، تتم عن رغبة أو قصد . وه يفتي سعيد مع مدرسة التحليل النفسي في دور اللاوعي في تشكيل النص ، إلا أنه يختلف معها عندما تزعم أن هذه الرغبة غير عقلانية . فسعيد يرى أن الإبداع ليس إلا الرهبة في تحويل زخم نفسي إلى صورة أخرى ، وهو نقل التجربة من سعيد إلى سعيد آخر . وهناك في النص تفاعل بين جدلية البوح والإسرار ؛ والتصوير والمحاكاة ظاهران ، أما الرمز والبنية فحيدان .

ويحترف سعيد بإسهام البسيوية في النقد الأدبي ، وعمودجية أعمال البنيويين مثل لوي - شتروس وريفاتير ، ووصولها إلى الكليات والجوامع في العمل الفني ، وكشمها لمصر موحد أو حامل مشترك بين النصوص المدروسة . غير أن سعيداً يطالب بأكثر من هذا ؛ فهو يدعو إلى اكتشاف حلقة الوصل بين الظروف والنصوص ، أو ما يسميه بالقصد . ولكن سعيداً لا يحدد كيف يمكن أن يشكل القصد النص ، ولا يزودنا بمحبة أو مصطلحات . وقد يعيب عليه البعض أنه لا يقترح معايير العمل ، وأن كتابه دعوة لا خطة ؛ ولكني أرى غير هذا ، وأفسره كما يلي : لا يقدم سعيد تخطيطاً للنقد لأنه يرى للنقد ، أولاً ، عملاً إبداعياً ؛ فالشاعر لا يلف صاعاً الشعر ، بل يحفظ أمثلة من الشعر ويحللها تسهم في إدكاه منكته الأدبية ؛ وكذلك النقد عند سعيد . فمن غير المجدي أن يُحدّد الناقد محيطه بقدي ، وإنما يُعرّض عليه متاحج واستراتيجيات نقدية مختلفة كيما تدكي ملكته النقدية، وثانياً للعمل النقدي ، كالعامل الفني ، مرتبط بالظروف ، والظروف متعددة وغير متجانسة . عن النقد أن

أما الفصل الثلاثة اللاحقة ، وهي عن سوفت وكونراد ، فيوضح سعيد فيها ، عبر تحليل دقيق لقصيدة سوفت «أبيات شمعية عن موت د . سوفت» ، وأسفار جليفر ، وغيرها من أعماله ، كيف أن سوفت لا يخضع للتصنيف . ففي قصيدته تتجلى جدلية الحضور والغياب ؛ فموت الشاعر يشكل غيابة عن لعالم وحضوراً في التاريخ ، كما أن طليعية سوفت لا تأتي من مواقفه السياسية المحافظة ، وإنما من أسلوبه ذي السرعة الموضوعية ؛ فأسلوبه الذي يمكن أن يقارن من ناحية التعقيد بأسلوب ميلتون وهوبكنز وشكسبير ، يتميز بالالتواء والتوتر والبهيمانيات العظيمة ، مع إيجاز فريد من نوعه ، كما أن أعماله تزدهم بصور العتف والجنون والشذوذ . وفي هذا المجال يشرح سعيد كيف أن الفنان قد يكون متقفاً عسويماً يسهم في التقدم بالرغم من موقفه السياسي المحافظ . ويقوم سعيد ببحث مختلف النظريات في ماهية الطليعية والتقدمية في الفن والفكر ، ويرى ضرورة التزود بمرونة نظرية ومنهجية ، حتى لا تغيب عنا أبعاد سخرية سوفت ، وتخرجه على الوعي عبر أسلوبيته . وكونراد أيضاً عُرف بالتعقيد والعموض واختيار التعبير اللامباشر بحيث إن الرؤية التي يبثها في ثنايا قصصه تتجاوز حدود اللغة . إن اللغة المتداولة نوع من النظام والمواضعة والقبولية ؛ نحتاج الثورية الأصيلة إلى زعزعة هذا النظام وتجاوزها للعموض عند كونراد أداة إلى رؤية تتجاوز اللغة ؛ والكتابة عند استحضار لفعل العائب ؛ فهو يقدم قصصه هزواً وتذكيراً جذواً وما يحاول إحياءه ، مخترقاً قيود اللغة ، أوكما يقول « لورد جيم » ، أحد أبطال كونراد : « لا توجد كلمات تعبر عن الأشياء التي أود أن أتحدث عنها » . فالأدب عند كونراد محاولة لخلق رؤية لا تكتمل ، لا في القصد والخيال^(١٧) . وهناك توتر مستمر في أعمال كونراد بين الحفيظة العصبية على التعبير وأشكال الحديث والمشاهدة والتوصيل . والكتابة عنده نوع من السلب ؛ سلب التجربة من حرارتها بتلوها بمحاولة تعويض هذا السلب ، ثم الإحفاق على نحو يدفع إلى إعادة المحاولة . ويرى سعيد أنه قمع الأنا في كتابات كونراد ، أي كبت صوت المؤلف ، يجعل الصوت ينسرب من شقوق النص في انكساراته وانعطافاته . فالأنا تصير إلى الاستجمام مع الواقع الذي تمجد نفسها فيه ، ولكن الكلمات وحدات في نظام معروض يقيد الأنا . وهذا نجد تجربة تجاوز الكلمة ؛ فالكلمة تحوّل التجربة وتقتصر عن نقل دفتها . وهذا تكمن المفارقة الجوهرية في أعمال كونراد ، كما يقول سعيد ؛ فهو يكتب عملاً بأن ما يكتب قاصر عن تحقيق ما يريد .

إن سعيداً بتحليله لثر كونراد يشير في القاريء تأملات عن الأنا و الآخر واللغة والمجتمع ، عن التوصيل والتحقيق ، عن الإحباط والتشويه . وهي قضايا قلما تطرح على ساحة النقد الذي شغل باله بالمرور وكاد ينسى الأصول . فالفكر ينسج أصلاً من تساؤلات الإنسان عن نفسه وعن علاقته بالعالم . . . وكان

والولدى ودورها في الفكر ، ودور النقد والبحث الأكاديمي في الإبداع الفني ، وعن نوع القرابة المعكبة بين الإنتاج الفلسفي والأدبي ، إلخ . . وفي كل هذا يبحث سعيد عن لغة تليق بهذا السعي ؛ لغة تتخطى مجاز النسب لتنتقل إلى مجاز الانتساب .

وقد وضع سعيد مصطلح «يساري» بين علامات الاقتباس في عنوان فصله الثامن ليشير إلى أنه ليس يساراً سياسياً بل يساراً نقدياً ؛ فهو يمثل نقداً مناهضاً وطلبيعاً ، إلا أنه بحكم اعتقاده قاعدة شعبية ، وعدم تواصله مع الجماهير العريضة ، بقي سجين للمجلات الأدبية والندوات النقدية . ويحمل سعيد في هذا النطاق أعمال دي مان Paul de Man التي تجعل من المقارنة قطب العمل الأدبي ، وتري أن الأدب أصديق من التاريخ ، لأنه لا يرغم الصديق بل يلج على الخيال ؛ أما التاريخ فيوهم بأنه يصور الحقيقة وهو في الواقع يهوى الأحداث ويصورها تصويراً إيديولوجياً يحكم الحكام ؛ أما الأدب فيستمد هويته من مناهضة الواقع ؛ واقع الحكام والسلطة . ويمتد سعيد بشرحه لمفاهيم يسارية (فوكو وجرامشي) مناهضة للسلطة ، إلا أنها لا تفتقر إلى عنصر التاريخية ، كما في أعمال دي مان .

وفي الفصل التاسع يقدم سعيد فوكو وديريدا وموقعهما . فهما يدعوان إلى نقد لا يقع في شرك الثقافة (فوكو) ، أو حدود المنهج (ديريدا) ؛ فنقدهما يقاوم الترويض الثقافي والنهجي . ويرى ديريدا أن النص مهم لأنه خارج الحياة الجارية ، ولا يخضع لقوانينها ومنطقها السلطوي . أما بالنسبة لفوكو فاهمية النص عنده ترجع إلى كونه يشخص قوة لها علاقة حاسمة بالحياة الجارية . ويرى سعيد أن فوكو يدخل في النص ويخرج منه في نقده ؛ أما ديريدا فيحترق النص إلى صميمه . وما يجمع بين نقدهما الثوري هو أنها يحاولان الكشف عن خفايا النص ، متحدين السلطة . يهاجم ديريدا ما يسميه بالميتافيزيقا الغربية ويهاجم فوكو الهيمنة المعكبة لعصر ما episteme ، وكلاهما يحاول أن يقوض هذين الكيانين وسيادتهما .

إن القضية التي مهم فوكو هي حصر الأفراد بشكل غير واع للسلطة ، لا للسلطة السياسية فقط ، بل بصورة خاصة لسلطة الخطاب المعرفي discours . وهو مصطلح مهم عند فوكو ؛ وقد أصبح شائعاً في لغة النقد المعاصر ؛ فللمفحص المهم أبعاده . الخطاب المعرفي هو مجموعة الصور والتصورات والبحوث ، أي الأرشيف الذي يشكل حقلاً معرفياً ما . ويرى فوكو أن الأرشيف - كالمصنوع - لا يشكل فقط بل يحدد ويحين ويقيّد ما يقال . فللمخطاب المعرفي مجال يستحيل الإفلات منه . ويتفق سعيد مع فوكو في دور الخطاب المعرفي ، إلا أنه يرى أن الإفلات ممكن ، والامقياد غير محتم . وقد استدرج فوكو بنفسه عدوه عندما تحدث عن إرادة المعرفة la volonté de savoir التي تتجاوز محدودية الخطاب المعرفي . ويوجه سعيد نقداً آخر لفوكو -

يكون واعياً بنظريته التاريخية ، مختاراً أدوات بحث مناسبة لما يتصدى له ، غير مسلط هيمنة سياسية أو منهجية ، قائماً بإبداع عمل يحرك سكوك المجتمع ويحمده ويطلق إمكاناته . . .

التنظير والوعي النقدي

يقوم سعيد في الفصول من السابع إلى العاشر بمراجعة إنجازات النقد الحديث : ما يكشفه لنا وما يستره ؛ ما يلج عليه وما يتجاهله ؛ شارحاً ما يحدث للنظريات النقدية عند انتقالها وتأقمتها .

وهو يرى أن الاصلاح على الأنثولوجيات والمجموعات النقدية يعطيا فكرة عامة عن المواضيع المطروقة وغير المطروقة . فالتنقد اليوم في الولايات المتحدة يحمل بصمات النقد الفرنسي والإيطالي والألماني والسوفيتي ، بعد أن كان مقتصرأ على النقد الأنجلو - سكسون . ونتيجة لهذا التغيير فقد أصبح الناقد المعاصر يلم بروائع أدبية غير إنجليزية . وهكذا اضطربت حدود الأدب القومي ، كما أن توسع ميدان النقد إلى درجة احتواء نصوص فلسفية كنصوص روموويتشه ، وتعامله مع نصوص لا تنتمي إلى الأجناس الأدبية المتعارف عليها ، قد أدى بدوره إلى تحويل محور النقد . وكان النقد قبل الستينيات يقوم بدراسة الروائع الأدبية لغرض تلوقها وتقريبها من ذهن الجمهور . أما الآن فقد رُفِعَ النقد إلى درجة التخصص ، ولزديت فيه المصطلحات الغمية ، عل نحو أدى إلى خلق شرح بين القارئ المعادي والوسط النقدي . كما أن النقد للمعاصر أصبح ينظر إلى النصوص على أساس أنها ظواهر غموز ونماز ، لا ظواهر تصوير وعرض ؛ وأصبح شغل الناقد اليوم هو البحث عن كيفية تشكل الدلالات في النص . ولكن هناك أموراً غير مطروحة في النقد ؛ منها : هل هذه الدلالات مقصودة ؟ وهل تساوي هذه الدلالات ؟ وهل هناك دلالات محتمة سوسيولوجياً ؟

يرى سعيد أن الطريق المسلوك في النقد يفتل أمرين ؛ أولهما تاريخ النقد ؛ وثانيهما مادية النص . ماذا يقصد سعيد بمادية النص ؟ يعني أن النص إنتاج يدخل في علاقات وأنماط إنتاج ؛ فهو لا يطلع علينا أوتزل ، وإنما يشكل ثقافياً ، ويظهر في ظروف تسمح به . وقد قامت محاولات عاجلت هذين الأمرين ؛ منها دراسات سبتر Spitzer وأويرباخ وفوكو ولوكاش ، ولكننا لا نعتز على ذكرهم في الأنثولوجيات النقدية الجديدة ، كما أننا قلما نفع على دراسات في تاريخ النقد . ويخص سعيد دراسات منها بالشاء ؛ ما بعد النقد الجديد والنقد في التيه^(١٨) . ويجدر بنا أن نؤكد أن سعيداً لا يدعو إلى الرجوع إلى تاريخ الأدب التقليدي ، بل هو يسعى إلى نقد تاريخي ، وتاريخ نقلي ؛ إلى نقد معاصر يستعيد من الرؤى والتجارب الحديثة ، ليعمق مفهومه لتاريخية النقد . ويود سعيد أن يثير أسئلة ودراسات حول رواج نصوص واحتفاء نصوص أخرى ؛ حول المؤسسات

ورايونند وليامز Raymond Williams في كمبريدج ، مثلاً لما يقول .

يصور لوكاش في كتابه التريخ والوعى الطبقي (١٩٢٣) ظاهرة التشيؤ أو reification ، والنظام الرأسمالي بحري ، ويفهم العلاقات ، جاعلاً الإنسان مغترباً لامندجماً مع عمله . وفيه يفقد الإنسان الشعور بالإنهاء وعصوية الاندماج في المجتمع . أما ما يحدث للفكر فهو انسحابه وانطوائه ونزوحه إلى التأمل الدقيق ، إلى درجة لجعله معزولاً . وهكذا يصور لوكاش الفكر البورجوازي في حالة شلل وسلبية ، حيث يقوم بجمع معلومات غير متجانسة وفرض نظام فكري عليها . أما التجربة التي تمثل جوهر التشيؤ فهي الأزمة ، عند كل شيء ولكن إنسان قيمة يحددها السوق في الاقتصاد الرأسمالي الذي يحطم كل كبيرة وصغيرة . وفي الأزمات يفقد المنظور الاقتصادي قدرته على السيطرة ، وفي حالات التآزم يمكن للإنسان أن يدرك ما الذي يجعل الواقع مغترباً ، وما الذي يسبب التشيؤ . وهكذا تصبح الأزمة مجالاً لنقد الوضع الراهن ، وفيها يتغلب الفكر الإنساني على تعصب النظام ، متجاوزاً أبعاد التجربة اليومية ومحدوديتها ، ومتوصلاً إلى إدراك الكل والتاريخ والمجتمع . والوعى الطبقي عند لوكاش هو الفكر عندما يتوصل إلى وحدة لتكامل عبر شظايا الواقع . ويبدأ الوعي الطبقي بالوعي النقدي . فكيف الطبقات يختلف عن كيان الأشجار والبيوت ، فهو يتشكل عبر الوعي ، أي عبر فعل ثوري ، عبر تمرد يرفض فيه الفكر الاقتصاد على عالم الأشياء . وهكذا يتقل الوعي بالأشياء إلى الوعي النظري . وقد وصف لوكاش هذا الوعي النظري بالثورية ، لأنه يهدد التشيؤ . فالنظرية عند لوكاش هي حصيلة وهي لا يتحاشى الواقع بل يمثل إرادة ثورية ملتزمة بالتغيير والعالم . والوعي البروليتاري هو النقد النظري للرأسمالية . ويعقب سعيد ، بعد تقديمه لفكر لوكاش ، بأنه يوافق ميرلو - بونتي Merleau - Ponty بأن البروليتاريا عند لوكاش ليست مجموعة عمال في مصنع بل هي الوعي بإمكانية حياة أحسن . وبما أن الوعي العنفي يتشكل من عمل العاملين ووعيهم بأنفسهم ، فالتغيير يجب ألا يفقد تواصله مع أصوله السياسية والاجتماعية والاقتصادية

بالرغم مما يستغلته القارىء من إعجاب سعيد به - وهو أن نظرية فوكو تفسر الهيمنة في المجتمع ولا تفسر التغيير .

أما ديريدا فيرى أن الحصار الأوربي تقوم بعملية تقييد النصوص بضميريات ومنهجيات كما تتوصل إلى حصر معناها وتحميد دلالتها ، مع أن النص - في عرّفه - يحتاج لا إلى قراءة موحدة بل إلى قراءة مزدوجة ودور الناقد هو تفكيك النصوص للوصول إلى لبها الخلاق . وأريد أن أعلق هل ما يقول ديريدا ، لا بالدفاع ولا بالإدانة وإنما بتفريجه إلى أدهان القارىء ، بالرجوع إلى مفهوم الأضداد الذي هاجمه النقاد العرب ، حيث نجد كلمات لها معان معاكسة . ديريدا يرى في النص ككل ، نوعاً من أنواع التناقض الإبداعي والأصلد . لقد قيل إن بعض فصائل المثبي في المديح ليست إلا ذمّاً ، أي أنها يمكن أن تُقرأ كهجاء ، ألا يمكننا في هذه الحالة أن نستفيد من معاهيم التمكنك في قراءة مزدوجة لشعر المثبي ؟

يرى ديريدا أن الحصار الأوربي قد سعت إلى تحجيم غنى النص بإحصاءه لفكرة معينة ، وتقييده بدلالة واحدة ، على نحو أدى إلى إفقار شنيع . ولا يدعو ديريدا إلى منهجية جديدة ، بل إلى تحرير النصوص وفك أسارها من قراءات مقيدة تطوق معانيها . وهذا ما يسمى بالتمكنك ، حيث يقوم الناقد بتحليل النص ، ابتداءً من سطحه ثم اختراق أعماقه بشكل يبرز تعدد معانيه ، لا لتحديد معناه . ومع ديريدا تدخل في موضع الإلحاد واللامتناهى والتجاوز والنص باعتباره نموذجاً لكل ذلك . يرى ديريدا أن التفسير والنقد التقليديين يحتويان ثورية النص ولانهايه ويقيدهما ويدعو إلى نقد يفجر هذه الثورية ولا يقبلها في قالب خاص . وهكذا نرى كيف يتدس ديريدا بين ثنايا النص وحفياؤه حيث تفتح كل الإمكانيات وتبدأ كل البدايات ، مشيراً في نقده ذى الصيغة الفلسفية والميضى الشعري لإحساس خامر بقرب من الانتفاضة الثورية أو الشطح الصوفي .

ويجيب سعيد في تحفظ إنجازات هذا النقد الذي يقف موقفاً ناقداً من هيمنة المؤسسات الحاكمة والنظام السائد ، إلا أنه يرى أن هذه الوقفة وهذا البعد الذي يفصل النقد عن دائرة السلطة وأجهزتها لا يكفي . فالتنقد في حاجة إلى تماس مستمر مع قضايا معيشة ، وإلا أصبح هامشياً كمالياً . كما أن هذه الومضات النقدية - عند ديريدا وفوكو - التي تضيء لنا جوانب النص المستترة ، كثيراً ما تعقد بريقها عندما تمارس على يد ناشئين مقلدين

يصلح سعيد في فصل «النظرية البارحة» ما يحدث للأفكار والنظريات عندما تنتقل من مكان إلى آخر ، متأقلمة مع الظروف التي تحيط بها . فالنظرية النقدية تعدّل وتُحوّل لتتناسب المكان والزمان اللذين تنزع إليهما . ويختار سعيد نظرية لوكاش وكيف استخدمها لوسيان جولدمان Lucien Goldman في باريس ،

وقد تبنى لوسيان جولدمان نظرية لوكاش ، وكان أول من نقلها إلى الساحة الأكاديمية في كتابه الرب الخفي (١٩٦٤) مع Dieu Caché ، حيث استبدل بمصطلح لوكاش «الوعي الطبقي» مصطلح «رؤية العالم» ، وهو وعي جماعي يقوم بالتعبير عنه كتاب تابور . والفرق بين الناقدين أن جولدمان يكتب كباحث ملتزم سياسياً ، أما لوكاش فكان منظر ماصلاً يرى جولدمان أن كتاباً مثل ماسكال Pascal (١٦٢٣ - ١٦٦٢) يمثل رؤية للعالم ، وأن هذه الرؤية تجسد الحياة الفكرية والاجتماعية لجماعة بورت - رويال ، كما أن حياتها الفكرية والعاطفية تعبر عن حياتها الاقتصادية . وفي هذه الحقبة نجد توافقاً تاماً بين

التجريد حاجة ملحة عند سعيد ، ولكن التجريد عنده لا يشكل انحصاراً بل ربطاً بين المحسوس ومذكر والتجريد عنده في حاجة مستمرة إلى التجديد في صوء التجربة الإنسانية الخاصة فالوعي النقدي يدرك أن النظرية مُستعنة من تجربة ما ، وأن التجارب الإنسانية تتباين ، ولهذا علينا أن نكتشف متى يجب تطبيقها ، ومتى يجب تعديلها . فالحمود النظري ، كالأعراف الاجتماعية والدوجا الثقافية ، يقف موقفاً مضاداً من الوعي النقدي .

وستطرد سعيد ليوضح من خلال ناقدتين حينئذ هما فوكو وتشومسكي Chomsky أثر قدما . فدراسات فوكو تفصح دور السيطرة والهيمنة والسيادة في إنتاج المعرفة ونشرها ، ولكنها لا تميز بين المعرفة التي تخدم الطبقة الحاكمة ، والمعرفة التي تخدم الطبقة الناشئة . وفي آخر الأمر ففوكو يهاجم السلطة بوجه عام ، ولكنه لا يأخذ موقفاً معارضاً في الأزمات السياسية ، على نحو يجعل أثره أقل إزعاجاً للسلطة . أما تشومسكي فبتزوله إلى ساحة الأزمات اليومية ، واتخاذ موقف معين ضد أو مع ، فهو يقوم بخدمة قصايا القهويين بشكل عملي . والفرق النظري بين تشومسكي وفوكو هو أن الأول يرى ضرورة نقد النظام السائد ، ورسم رؤية لمستقبل مقبول . أما فوكو فيشارك تشومسكي في ضرورة نقد النظام السائد ، ولكنه يرى حيث رسم رؤية لمستقبل عادل ، لأن هذه الرؤية ستكون جنباً نابعة من وضعنا الحالي لا من المستقبل .

وبالاعتصار فسعيد يدعو أولاً إلى وهي لا يحمل من النظرية الطليعية مذهباً ، بل يقوم بجدل مع أفكارها ، وهو ثانياً يدعو إلى وعي وجودي يختار موافقه من الأحداث اليومية .

الشرق في منظور الغرب

يقوم سعيد في فصل كتابه الأخيرين بعرض لأبحاث ثلاثة مفكرين فرنسيين من الشرق : ريموند شواب Raymond Schwab (توفي عام ١٩٥٦) ، وإرنست رينان Ernest Renan ، J. nan (توفي عام ١٨٩٢) ، ولوي ماسينيون Louis Massignon .

يبدو لنا إعجاب سعيد بعمل شواب الذي جمع بين الأدب والبحث والترجمة ، مع تحفظات بيئة ؛ فقد شواب يجد سعيد دقة انتصايل ووضوح الرؤية ، بالرغم من أنه لا يهتم بالعلاقة بين الاتجاهات الفكرية والاتجاهات السياسية . فقد كتب شواب كتاباً عدة أهمها النهضة الشرقية ، وهو كتاب يؤرجح للنهضة الأوربية الحديثة ، التي كانت نتيجة معرفة الشرق . وشواب يصوّنه يقابل بين مفهوم النهضة الأوربية التي كانت نتيجة الاطلاع والتعمق في التراث الكلاسيكي (الإغريقي) ، وهي ما يعرف بالنهضة الأوربية ، وقد تمت في القرنين الخامس عشر والسادس عشر . أما النهضة الشرقية فقد تمت في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ؛ وهي حصيلة الاطلاع على الشرق وتراثه .

الاقتصاد والسياسة والنفس . ما الذي حصل عندما انتقلت النظرية من بودايست إلى باريس ، ومن سياق ثوري إلى سياق أكاديمي ؟ يرى سعيد أن تأقلم النظرية أفقدها زحمها الثوري ودورها التمردى ؛ فعند لوكاش يرتبط الوعي الطبقي بالرغبة العرمة في التعبير والانقلاب ؛ أما عند جولدمان فيصبح الوعي الطبقي ، أو بالأحرى الوعي الجماعي ، رؤية لوضع اجتماعي . فالنظرية عند لوكاش هي تمرد الفكر على الوضع ، أما عند جولدمان فهي تماثل الفكر مع الوضع . والسؤال لا تطوى عن تفسير خاطئ ، أو تحريف للأصل النظري ، بقدر ما هي تكييف نظرية برزت في ظروف معينة (الصراع الحضاري الثوري) إلى ظروف أخرى (الجزء الأكاديمي في فرنسا في أعقاب لحرب العالمية الثانية) . وهكذا يصبح الوعي الثوري رؤية تراجيدية مأساوية عند نزوحه .

وقد انتقلت نظرية لوكاش إلى كمبودج في إنجلترا عبر لوسيان جولدمان . وكمبودج معروفة في الأوساط النقدية بتجاهلها واستعنائها عن النظرية الشاملة . وعندما زار جولدمان كمبودج في عام ١٩٧٠ وألقى محاضرتين رائدتين ، شحن الجزء الهادي بمفاهيم نظرية في النقد ، وجذب انتباه السامعين إلى أهمية لوكاش ، وكيف يترك النظام الاقتصادي بصماته على كل النشاطات الإنسانية ، وأن التشيزم والرؤية التجزئيتين موصوعة مزيفة ، وهي تشويه للحياة ومقتض للوعي . وليامز فهو غير لوكاش . وليامز ناقد تأمل ، أما لوكاش فمتأصل . وهذا يرى وليامز أبداً للنظرية لم تحظر على بال لوكاش . فهو يرى كيف أن نظرية ما تفقد قدرتها النقدية عندما تستخدم بشكل تكراري والراسي . حينذاك تصبح الفكرة التحررية التي تنشئ من لنظرية مصيدة فكرية ؛ أي أن المنهج الذي يمكن أن يوصلنا إلى المعرفة قد يصبح في ذاته عازلاً عن المعرفة . فالنظرية تنظر في حل تجربة معيشة ووضع ديماميكي ، ولكنها كثيراً ما تكتب معيارية ، وتوظف كمقيدة . ومؤلفات وليامز نتمند وهيها النظري من لوكاش وجولدمان ، وإن كانت تؤثر إلى محدودة مظهرية . ومن كتبه الريف والمدنية (١٩٧٥) ، السياسة والأدب (١٩٧٩) ، قصايا في المدنية والثقافة (١٩٨٠) .

وستدل سعيد بما سبق أنه لا توجد نظرية تنطبق على كل الحالات ؛ أي لا توجد نظرية كاملة وهائية . ويرى سعيد أنه مهما توثقت السيطرة عن المجتمع فهناك دائماً مساحة للتجربة الإنسانية تسمح بتشكيل الدليل . يبدو أن سعيدا يسعى لكي يعي النقد موقع النظرية النقدية ، أي أن على الناقد الواعي أن يعرف كيف ومتى يستخدم النظرية النقدية ، وما تصح له وما لا تصح له ، وفي أي حالة تنطبق ، وفي أي حالة لا تنطبق . فالوعي النقدي عند سعيد هو الربط ؛ هو نوع من الرؤية الحامية التي تترك أهمية التنظير ومكانته ، أي قدرته وقصوره ، ولا تسمح له بالتوسع أكثر مما هو قادر عليه . إن لوي أن

و«شواب» من المستشرقين كما يقول سعيد - لسعيه إلى الوعى لا التصنيف - وكتاب شواب يبين كيف أن جذور الحركة الرومانسية وأصولها مرتبطة بمعرفة الشرق ، وأن معكرين وأدباء كجوتيه وفلوبير وهوجو وشوبنهاور ونيتشة يديون برؤيتهم لهذه النهضة . كما أن ترجمة جالاند Galland لكتاب ألف ليلة وليلة قد مهدت لروايات القرن الثامن عشر وما بعده . ويستعجى سعيد استخدام شواب لمصطلحات ذات إيحاءات عنصرية ، كالعقل الآسيوى ، إلا أنه يضيف مفسراً أن غرض شواب ليس اتخاذ موقف متحيز من هذا «العقل» ، وإنما دراسة أثره على الفكر الأوربي . ومع أن كتاب شواب - كما يرى سعيد - يقصر عن ربط أسباب الاستشراق بالتوسع الإمبريالى ، فإنه يبين جانباً مهماً من جوانب التاريخ ، هو دور الباحث فى حركة الفكر ، فالترجم والمحقق والأكاديمي لهم دور مهم فى المسيرة التاريخية . ويختتم شواب بحثه الشائق بالنتيجة التالية : إن النهضة الأوربية الكلاسيكية كانت مُحَفَّزة لذاتية الغرب ، جامعة لشمله ، موثقة لبؤرته ، أما النهضة الأوربية الشرقية فكانت مُثَقَّةً ونابعة عن العروق لا عن المطابقت .

إن ما يجذب سعيداً نحو شواب هو أولاً أن شواب يغير محور التحول الثقافي من تركيزه التقليدي على الإعلام والشاهير إلى شخصيات تعد ثانوية ، أى هنالك نوع من تقبيل للمركزية الثقافية وتمكينها فى عمله ، وثانياً لأن شواب يكتشف ويوثق إسهام الشرق فى فكر أوروبا المعاصر . كما أن ما يصد سعيداً عن مستشرقين مثل ريان وماسينيون - على تباينهما - هو رؤيتهما

للشرق من خلال منظور غربي . فريمان العلمى ، وماسينيون الصوفي - وبالرغم من عبقريتهما - لم يستطيعا أن يمحضا فحصا واعياً ومقدياً المبادئ والافتراضات والمقولات التى حكمت منهجيهما ، وكلها منبثقة من الثقافة التى يتبعان إليها ، لا من الثقافة الإسلامية التى قاما بدراستها . لقد رأى ريان فى الإسلام والثقافة الإسلامية شيئاً مناهضاً للعسفة والعلم والمستقبل ، ورآها عقيدة جامدة ، ولم يتعرض لواقع الإسلام واستمراره الخلاق ، وهذا ما يسميه سعيد بالعمى الموضوعى عند ريان . أما ماسينيون فقد تأثر بالحركة الزمرية ، وانجذب نحو الإسلام ، مكتشفاً فيه جدلية الحضور والغياب ، ولكن الإسلام الذى ركز عليه ماسينيون هو الإسلام المبني على فكرة النصحية والشهادة ، وهى محور اللاهوت المسيحى . فتركيز ماسينيون على الحلّاج وفكرة الحلول والإبدال تمثل إسقاطات مسيحية . لقد رفض ريان الإسلام ، وكان موقفه سلبياً عدوانياً ، وتباه ماسينيون ، وكان موقفه منه إيجابياً ومُرحباً ، إلا أنها لم ينظرا إليه كما هو ، وإنما عبر مفاهيم غربية وهريية عنه . ولهذا فريمان يرفض الآخر ، أما ماسينيون فلا يكاد يرى فى الآخر إلا الأنا .

وأخيراً فإن كتاب سعيد بأكمله مثال حى على دعوته إلى الوعى لا التصنيف ، إلى التنبهة لا التواطؤ ، إلى النظر لا التنظير ، إلى الرغبة لا الإلزام . وهذه الدعوة تختص أحياناً فى ثنايا كتابه وتحت ثقل موسوعيته ، وتظهر أحياناً واضحة مشرقة : دعوة إلى الإبداع لا الاتباع ، دعوة إلى جدل النظرية بالتجربة ، دعوة إلى الممارسة الخلاقة praxis ، فهل من سميع ؟

الهوامش

(٤) Joseph Conrad and the Fiction of Auto biography (Cambridge, M.A. Harvard University Press, 1966).

(٥) Beginnings: Intention and Method (New York, NY Basic Books, 1975).

(٦) Orientalism (New York, NY, Pantheon, 1978).

(١) Edward W. Said, The World, The Text and the Critic (Cambridge, M.A. Harvard University Press, 1983).

(٢) — and Fazel Saidman, eds. The Arabs Today: Alternatives for Tomorrow (Columbus, Ohio, Forum Associates, 1973).

(٣) —, ed. Literature and Society (Baltimore, M.D. Johns Hopkins University Press, 1980).

(١٣) ليزيد من التماسيل اقرأ
James Lardner, 'War of The Words,' in The Washington Post, March 6, 1983.

(١٤) Terry Eagleton, 'Review Of Hasan's Textual Strategies and Ruffaterra's Semiotics of Poetry,' in Literature and Society 6: 2 (Autumn 1980), pp. 256—257

(١٥) John Bayley, 'Review of Said's The World, The Text and The Critic,' in The New York Times, Feb. 27, 1983.

(١٦) لؤد لن أميف لن أروع تصوير لدور الثقافة كسفن فكري يتم في الفيلم التركي الطليعي الرحلة Yol للكاتب التركي يلماز جويي Yilmaz Guney

(١٧) انظر تقاطع هذا مع قضية لغة ما بعد الدعة التي تثيرها اعتدال عثمان في شعر أدونيس . راجع عرضها لديوانه الأخير في أصول ٣ : ٢ (يناير - مارس ١٩٨٣) ، ص ٣٢٩ - ٣٣٧

(١٨) Frank Lentricchia, After the New Criticism (Chicago: University of Chicago Press, 1980).

Geoffrey Hartman, Criticism in The Wilderness: The Study of Literature To-day (New Haven, Ct: Yale University Press, 1980).

(٧) The Question of Palestine (New York, NY Times Book, ١٩79).

(٨) Covering Islam (New York, NY Pantheon, 1981)

(٩) راجع عرض مادية الحول وفؤاد أحمد للتدويرات الإنجليزية في أصول ٣ : ١ (أبريل ١٩٨١) ، ص ٢٩٨ - ٣٠١

(١٠) راجع مقالنا والشكالية الروسية في الفكر العربي ، السنة ٤ ، العدد ٢٥ (كمون الشهر - شاط ١٩٨٢) ص ٢٨ - ٤٠ . راجع أيضاً ترجمة عباس النوبسي لقول أحمد أعلام الشكليات الروس فيكتور شكوفسكي والفن بعبارة تكيفها في دألفه : مجلة البلاغة المقارنة ، العدد الثاني (١٩٨٢) ص ٧٠ - ٨٩

(١١) للاستفادة من التحليلك اقرأ

Jonathan Culler, The Pursuit of Signs (Ithaca, NY Cornell University Press, 1981).

(١٢) W. Jackson Bate, 'The Crisis Of English Studies,' in Harvard Magazine, Sep-Oct. 1982, pp. 46—53.



دار الموقف العربي

للصحافة والنشر والتوزيع

٢٨ شارع القصر العيني القاهرة فلبون ٢٣٢٥١ ص ب ٢٤ دواوين جمهورية مصر العربية

وتصدر أول كل شهر
مجلة

الموقف العربي

صوت مصر في الوطن العربي

وصوت العرب في مصر

رئيس التحرير

عبدالمعظم مناف

الزمن ٥٠ قرش



تقدم للمكتبة العربية إنتاجها في الفكر القومي العربي

- حروب عبد الناصر أمين عروشي
- الثورة الجماهيرية جمال عبد الناصر محمد سلطاني
- حور حول عبد الناصر محمد عوده
- عبد الناصر والإخوان المسلمين عبد الله امام
- فلسطين في فكر عبد الناصر عبد المنعم شكر
- البيوت الزجاجية د. محمود القاضي
- رحلة كفاح د. محمود القاضي محمد عروشي
- لجنة عامة إلى مصر كثرات بك
- كيف يفكر زعيم الصهيونية أمين عروشي
- الثقافة العربية بين المدعو الصهيوني وإرادة التكامل القومي د. محمد دويج
- رؤية إسرائيل للحروب العربية د. قاسم عبد قاسم
- عام على التطبيع عبد العظيم مناف
- يناير ٧٧ والافتراء على التاريخ عبد العظيم مناف
- عبد الناصر والعرب (نص ثروة يوليو/٥ أجزاء) أحمد عروشي

تباع بمكتبة الموقف العربي ٢٨ شارع القصر العيني ت ٢٣٢٥١ وجميع المكتبات

عالم الكتب

للطباعة والنشر والتوزيع

بيروت - لبنان - ص.ب ٨٧٢٣
برقيا: نابعلبكي

تليفون: ٣١٥١٤٤ / ٣٠٦١٦٦ / ٨١٧٤١٨ / ٣١٣٨٥٩
تلكس: LE ٢٣٣٩٠ ALAMKO

اسم المؤلف

اسم الكتاب

عبد الله بن الصديق الحسني
المبرور ابني الشيرازي
أبي مظفر الأسعري
درويش الخوت البيروني
عبد الرحمن اخوت
أحمد عبد الله الرفاعي
الأرغفي للمعشني
الحميري اليحيى
د. مصطفى الشكعة
د. مصطفى الشكعة
د. مصطفى الشكعة
أبو اليمن عيسى الدين العليمي

السبعماني
البيروني
الجرجاني
د. محمد علي الهاشمي
عبد الله عمر البارودي
أبي وكريما النهرواني الحبري
د. ربيعي كمال
عن أبو ريد
دهياي
الأمري الشامي
أبر مصلح



الكثير الثمين
النبه في الفقه الشافعي
النهيير في الدين
الاحاديث المشككة في الحديث
الرسائل الموجزة
المطبوعة المختارة
ساعات من الفجر في مطارحات بين العصر ٢/١
شمس العلوم ودواء كلام العرب من الكلام ٢/١
فنون الشعر
بديع السرمان المصنفان
التيق في مصر والمصريين
لمهج الأحد في تراجم أصحاب الإمام أحمد ٢/١

الأنساب ١٠/١
تحقيق ما للهد
تاريخ حرحان
طرفة بين العبد
دراسات مختارة في المكتبات والتوثيق
الحليس الصالح الكمال والأيسر الناصح الثاني ٢/١
دروس في اللغة العبرية
البدعيات
عصر القرار
غاية السؤل في شرح منهاج الأصول ٤/١
المسروع ٦/١

تطلب هذه الكتب من: مكتبة المتنبى
١٤ شارع الجمهورية بالقاهرة

نصر أبو زيد

«الذاكرة المفقودة» والبحث عن النصّ

صدر كتاب «الذاكرة المفقودة» لإلياس خوري عن مؤسسة الأبحاث العربية بيروت - لبنان عام ١٩٨٢ . وإلياس خوري روائي ، صدرت له مجموعة من الروايات ، كما أنه في الوقت نفسه ناقد ظهرت له مجموعة من الدراسات هي : «تجربة البحث عن أفق : مقدمة لدراسة الرواية العربية بعد الهزيمة» - مركز الأبحاث الفلسطينية ، بيروت ، ١٩٧٤ . وفي عام ١٩٧٩ صدرت له «دراسات في نقد الشعر» عن دار ابن رشد في بيروت . ثم أخيراً ظهرت هذه الدراسة التي تناولها هنا بالتحليل والمناقشة .

ونسأل في البداية : ما الذي يعنيه المؤلف على وجه التحديد من ذلك العنوان الغريب اللافت والذاكرة المفقودة ؟ خصوصاً - والكتاب - إلا مقدمته حتى ص ٢١ - مجموعة من المقالات النقدية التي تناول أعمالاً أدبية تمتد لتشمل الشعر والرواية والقصة القصيرة والمسرح ، وهي مقالات نشرت في المدة بين عام ١٩٧٢ - ١٩٨١ في مجلات عربية مختلفة . يحاول المؤلف في التدخل أن يحدد معنى خاص لجميع هذه المقالات المتناثرة في كتاب . هذا المعنى هو ما يسميه المؤلف الإعلان وعن نهاية مرحلة ، محاولة للإشارة إلى جديد متلبس ، إلى مرحلة تنتهي فيها المراجع الجاهزة أو شبه الجاهزة ، وتعلن فيه الكتابة عن كونها مرجع نفسها ، بمعنى أن الحاضر يجب أن يكون حاضراً ، وأن يشكل من نفسه مرجعاً لقراءة الماضي واستشراف المستقبل ، ص ٩ .

من خلال هذا المعنى الذي يطرحه المؤلف لجميع هذه الدراسات المتناثرة في كتاب يمكن لنا أن نتحرك في تحليل مضمون الكتاب على مستويين : المستوى الأول يرتبط بالكتابة نفسها في مستواها الإبداعي ، ويرتبط المستوى الثاني بالكتابة في مستواها النقدي ، فالنقد كما يقول المؤلف - «كتابة على الكتابة ، ولغة عن اللغة» ص ١١ . ولأن الكتاب يعلن انتهاء مرحلة ، ويحاول الإشارة إلى جديد «متلبس» لم يتضح بعد ، جديد تنطوي فيه المراجع الجاهزة والإسقاطات الخارجية على النص ، لذلك فالكتابة - بمسئوليتها الإبداعية والنقدية - في أزمة . وليست أزمة الكتابة النقدية إلا مظهراً لأزمة الكتابة الإبداعية ، «فالنقد بوصفه لغة ثانية . لا يستطيع أن ينطلق إلا من إشكاليات اللغة الأولى ، أي من النص نفسه . فتقوم عملية نقد النص باستدعاء مباشر لمعنى النص النقدي . فالنص الذي يفتح نفسه لإمكان أن يتشأ منه نقد عليه ، يجب أن يكون نصاً نقدياً من حيث بنيته ، أي يجب أن يكون نصاً متعلداً ، ويحتل أكثر من قراءة واحدة ، ويشارك في تأسيس لغة نقدية» ص ١١ (التأكيد من ههنا)

وإذا كانت الكتابة في مستوياتها الإبداعية والنقدية قد أمكن توحيدها إلى هذا المبدأ حيث أشار المؤلف إلى المستوى الثاني باسم «نقد النص» وإلى المستوى الأول باسم «النص النقدي»، فإن تحليل أزمة النقد وتحليل أسبابها ليس في حقيقته إلا تحليلاً لازمة الإبداع. وإذا كان هذا التحليل يقود المؤلف إلى أزمة الثقافة العربية وأزمة الواقع العربي، فإنه يظل يتعامل مع الثقافة ومع الواقع بوصفهما نصوصاً. وهنا يتسع مدلول كلمة «النص» في استخدام المؤلف لينشير إلى مستويات مختلفة، تبدأ بالنص الأدبي بالمعنى اللغوي، وتنتهي بالواقع الذي يعد نصاً بالمعنى السيميوطيقي.

ونعود الآن إلى سؤالنا الذي طرحناه عن معنى هذا العنوان الغريب اللافت «الذاكرة المقصودة» وعن علاقته بالدراسات النقدية. والواقع أن المقدمات التي مهدتنا بها للإجابة عن السؤال تسمح لنا بطرح إجابة لا نجدناها مطروحة في الكتب بشكل مباشر، وإن كانت - في اعتقادنا - لا تخرج عن المعنى الذي حددته لها المؤلف من خلال الاستخدام السابق.

٢

تمثل الذاكرة حل مستوى الإنسان المفرد جانباً أصيلاً من جوانب شخصيته. إنها لا تعني مجرد ذكريات الماضي بجانبها الحلول والمر، بل تعني في الأساس جماع الخبرات والتجارب التي تشكل وعي الإنسان وتحدد قدرته على التعامل مع الحاضر. اسرهر، بل تمثل شروط التعامل مع هذا الحاضر، تلك الشروط التي تعد أساس أي معرفة. وحين يفقد الإنسان ذاكرته، فإنه يفقد ذاته؛ لأنه يفقد الشروط الموضوعية التي تجعله يعيش الحاضر ويتعامل معه. وليست الذاكرة بالنسبة لجماعة إلا مجموع الخبرات والتجارب والثرات الذي نطلق عليه اسم «الثقافة». وهذا بالصبط هو ما يقوله المؤلف «يمكن للثقافة أن تحدد بوصفها ذاكرة». في هذا التحديد تكون الثقافة خلاصة وتكثيفاً لتجربة تاريخية. والتكثيف هو جزء من الصراع بين القوى الاجتماعية على من يصوغ ذاكرة الحاضر كي يستطيع صياغة ذاكرة المستقبل، أو كيف تصاغ الذاكرة في الحاضر (ص ٢٦).

وليس التعرض لأزمة الثقافة العربية في القسم الأول من هذا الكتاب - أو لنقل أزمة الذاكرة العربية أو فقدانها - إلا محاولة لتحسين أزمة النقد وتحليل أزمة الإبداع في الوقت نفسه، عندما لا تكون الأزمة في النقد فقط، بل تكون في موضوعه أيضاً. وحين تشمل الأزمة اللغة الأولى (الإبداع) والثانية (النقد) فإنها تكون تعبيراً عن أزمة اجتماعية ثقافية عميقة، نحتاج إلى تحليل يقوم يربط المستويات بعضها ببعض، ويكشف تداخل علاقاتها (ص ١٢).

ولكن كيف صارت أزمة الثقافة هي أزمة النقد وهي أيضاً أزمة الإبداع؟ ويكلمت أخرى: كيف عبر عقول الذاكرة/الثقافة عن نفسه على مستوى النقد والإبداع معا؟

يتحرك المؤلف في إجابته عن هذا السؤال من علاقة النقد الأدبي بغيره من العلوم، بادئاً بالنقد والتاريخ (ص ١٢ - ١٤)، والتاريخ النقدي (ص ١٤ - ١٧)، والنقد في المجتمع (ص ١٧ - ٢٠)، ثم مآزق النقد/أفق النقد (ص ٢٠ - ٢١). وتنتهي المقدمة التي عنوانها «النقد والنص النقدي». ثم يبدأ بعد ذلك القسم الأول بعنوان «في الثقافة العربية الحديثة» وهو مجموعة من المقالات سبق نشرها. المقالة الأولى بعنوان «الذاكرة المقصودة» (٢٥ - ٤٣) نشرت في مجلة «مواقف» ربيع ١٩٧٩. والمقالة الثانية بعنوان «الثقافة الحديثة وسلطة المثقف» (ص ٤٤ - ٥٤) وقد نشرت في «السفير» عدد ١٩٧٩/١١/٧. وهي قراءة تحليلية لكتاب هشام الشراي «الجمر والرماد - ذكريات مثقف عربي»، وهو الكتاب الصادر عن دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت ١٩٧٨. والمقالة الثالثة بعنوان «الديمقراطية والاستبداد الحديث» (ص ٥٥ - ٦٤) وتناقص في جزء منها كتاب برهان غليون «بيان من أجل الديمقراطية - البنى السياسية الفكرية للتبعية والتخلف، ومأساة الأمة العربية»، الصادر عن دار ابن رشد، بيروت ١٩٧٨.

وقد نشرت هذه المقالة في «شؤون فلسطينية» العدد ٨٠/٨١، ١٩٧٨ م. أما المقالة الرابعة فهي «الاحتراق حول الأسئلة» (ص ٦٥ - ٧١) وهي عن كتاب جورج خضر «لو حكيت مسرى الطمولة»، الصادر عن دار النهار، بيروت ١٩٧٩. وقد نشرت المقالة في النهار البيروتية. وعنوان المقالة الخامسة «موت المؤلف» (ص ٧٢ - ٧٦)، وقد نشرت في السفير، عدد ١٩٨٠/١٠/٥. والمقالة السادسة والأخيرة هي «فضاء النثر» (ص ٧٧ - ٨٩)، وقد نشرت في مجلة «الطريق»، العدد ٣، تموز ١٩٨١ م.

إن المؤلف بطرح فضيته في المقدمة، ثم يترك للقارئ هذه البحث عن إجابة الأسئلة التي أثارها في تلك المقدمة، وذلك وسط تفاصيل واهتمامات تعطي نشاط المؤلف قرابة عشرة أعوام في الصحف والدوريات المختلفة. ويبدأ المؤلف وهو بصدد تحديده معنى فقدان الذاكرة من الواقع العربي المتجسد العيني: الحروب اللبنانية «الحرب الأهلية» لم تجر على أرض الواقع فقط، بل كانت تجري في الذاكرة. كانت ذاكرتنا النهضوية الحديثة تنقب ثم تعنتت مع تصاعد الحرب ونحوها إلى حالة عربية شاملة: حرب الذاكرة التي تمحو الذاكرة. لم تصمد أي مقولات جاهزة؛ كانت الصور تنهار والمؤسسات تنهار والذاكرة تنهار. كأن عصر النهضة كان هنا بجميع مصادره واتجاهاته، يحاول أن يتدارك الصيغ والقيم التي صعدت وسط معارك إنهاء السيطرة العثمانية. لكن الحرب لم تتوقف، والذاكرة لم تنقد شيئاً، بل صارت هي موضوع المحاكمة. وبدأ كأن عناصر القريب لا يحيل إلى شيء، وأن القوى الاجتماعية التي تنفجر من الداخل هي المحصلة العملية للذاكرة التي حاولت أن تحيل نفسها إلى ذاكرة، فتركتنا وكأننا بلا ذاكرة» (ص ٢٦).

والواقع العميق الذي نعيشه لبنان بكل ما يصطرع فيه من قوى ليس إلا حالة عربية شاملة تنبع من انهيار شامل لمشروع حداثة

فيحترف بأن الإعصار الذي «تعرض له كل شيء في الشرق لم يستطع أن يجترق تخوم اللغة» بل أحصمها لانحناءات متعددة . هكذا استطاعت اللغة أن تستوعب الترجحات دون أن تفقد على مستوى هيتها - أي حين لا تكون فقط أداة اتصال [أي أداة ثقافية] ، وهو أحد مستوياتها بل مادة إبداع - علاقاتها المصيبة وضوابطها ، فاستطاعت أن تنحني ، وفي انحنائها استطاعت أن تتجدد ليس فقط في الشعر ، بل انطلاقاً من الشعر في جميع مجالات الكتابة . (ص ١٣ - ١٤) .

وإذا كانت اللغة من حيث هي مادة إبداع قد استطاعت أن تتجدد في الشعر ، فقد استطاعت بالضرورة أن تعبر عن نص الحاضر ؛ بمعنى أنها لم تظل خاضعة لإطار الماضي الموروث ، ولم تفقد فعاليتها أو تتحلل عنها تحت وطأة الراقدة المعاصرة . إن صعود اللغة واتحائها ليست إلا تعبيراً ثقافياً وإبداعياً عن الأزمة وعن محاولة تجاوزها في الوقت نفسه . ولو كان الماضي (بمستوييه العربي والعربي الإسلامي) قد اغتال الحاضر - كما يرمي المؤلف - لعبير فقدان الذاكرة المزعوم عن نفسه بفقدان اللغة واستبدال لغة أخرى بها . أليست اللغة هي مادة الذاكرة وأداتها ؟ أليست هي محتوى الثقافة ورمزها في الوقت نفسه ؟

٢

فلنا إن معضلة المنهج عند الكاتب تتمثل في المساواة بين مستويات ثلاثة هي الواقع/الثقافة/الأدب . وقد لاحظنا أن تحليله لأزمة الثقافة ، الذي عبر عنه بفقدان الذاكرة ، تحليل يتجاوز قوانين الثقافة وفعاليتها الخاصة . وتتجلى هذه المعضلة بدرجة واضحة حين يتعرض الكاتب لأزمة النقد . ومن المهم - أولاً - أن نحاول اكتشاف مفهوم الكاتب للنقد الأدبي ولوظيفته ؛ ذلك أن هذا المفهوم هو الذي سيحدد تصورنا لأبعاد الأزمة ، وهو الذي سيحدد - من ثم - اقتراحاتنا لتجاوز تلك الأزمة .

يبدأ الكاتب - فيما يعلن عن نفسه - من ممارسة نقدية تتعلق من النص الإبداعي أساساً ، ثم تقوم بربط هذا النص بالمستوى الأدبي العام ، الذي هو جزء من المستوى الأيديولوجي ، في سبيل الوصول إلى القدرة على ربط النص الإبداعي بالممارسة النقدية [دراسات في نقد الشعر . ص ٥] ويلمح الكاتب إلى التوجه النقدي نفسه في مدخله للكتاب الذي نتناوله هنا ، حيث يقول : «تتخرج هذه المقالات في إطار البحث داخل النص الأدبي نفسه ؛ هذا لا يعني أنها متحررة من أي نسق أيديولوجي ؛ فكل تأويل نقدي يميل ، بشكل أو بآخر ، إلى مبنى أيديولوجي أو إلى منظور عام . لكن الطموح ، هو أن تصل القراءة النقدية إلى شفافية اكتشاف التركيب البنائي للنص الأدبي ؛ وفي عملية الاكتشاف هذه ، لا يحاكم التأويل النقدي النص فقط ، بل يحاكم أدوانه نفسها» (ص ٩) .

لكن هذا التوجه النقدي الواقعي الواضح سرعان ما يتهاوى أمام مفاهيم وتصورات للكتابة النقدية تعارض مع تلك المنطلقات الأولية . ونقول إن هذا التوجه النقدي توجه واقعي

العربي ؛ ذلك المشروع الذي تمخّل عن الواقع في سبيل فرص النموذج الغربي البورد ؛ «فنتؤسّسات بأمرها لم تكن مؤسسات تشبه النمط الغربي أو أي نمط آخر ؛ إنها مجرد أوان صنعت على عجل وانهارت وستتأثر بسرعة . وعقلانية النمط هي اللاعقلانية المطلقة ؛ فدولة الجيش لا تعني مجيء الحداثة العقلانية ، بسبب كون المؤسسة الحاكمة هي أكثر المؤسسات حداثة واستيعاباً للتكنولوجيا» . (ص ٢٨) .

هكذا كان مشروع الحداثة تحديثاً للدولة لا تحديثاً للمجتمع عن المستوى السياسي ؛ مستوى في ذلك مشروع محمد علي أو مشروع جمال عبد الناصر . داخل هذا المشروع اندرج كل شيء بما في ذلك الثقافة ، التي كانت «تنمو في الدولة ومن أجل بناء لدولة . في الدولة ؛ أي داخل الجهاز الحديث . والدولة لم تصدر دولة إلا بالجيش .. ومع الجيش صارت نموذج توحد القوى الاجتماعية من الخارج ، في سلطة تقع فوق المجتمع وتعتبر عن طموحاته المستقبلية» (ص ٢٨) . كان مشروع الحداثة في مرحلته يحاول تحقيق نموذج منقسم إلى نصفين : «نصفه الأول في عصور الازدهار العربي - الإسلامي ، ونصفه الثاني في الغرب . وكانت خيارات الحداثة هي محاولة الجمع بين الماضي والماضي ؛ ماضي العرب وماضي الغرب ، كى يصاغ من الماضيين مشروع جديد هو الحاضر الذي يتمرد على الانحطاط ، ويدخل في العالم» (ص ٣٠) .

وبين الماضي والماضي ، أو لنقل بين النموذجين الغربي والعربي الإسلامي القديم ، ضاع الحاضر ، ضاع إلى آخرى ضاع النص لحسب نصوص أخرى ، وانتهى الأمر إلى فقدان الذاكرة . وإذا كان النص الإبداعي الحقيقي هو الذي يتمثل في بنائه النصوص السابقة عليه ويتجاوزها طارحاً قوانينه الخاصة التي يعاد توظيف النصوص القديمة من خلالها ، فإن نص الحداثة تمخّل عن ذاكرته الخاصة لحساب إحدى الذاكرتين : ذاكرة العرب ، والذاكرة العربية القديمة .

قد يكون هذا التحليل لأسباب أزمة الثقافة تحليل لا يعبر عليه من الوجهة العامة وإن كان يتناسى - أو لنقل يتجاهل في سبيل الحفاظ على تعارضاته الثابتة - أن الثقافة - وإن كانت في جوهرها انعكاساً للواقع - لها استقلالها الخاص المتميز ، ولها حركتها الذاتية النابعة من قوانينها من حيث هي ثقافة . والأدب لإبداعها بأشكاله المختلفة - وإن كان انعكاساً للثقافة ، وهو من ثم انعكاس غير مباشر للواقع - له إشكالياته الخاصة النابعة من طبيعة الأدوات التي تشكل عناصره بنائه - وأهمها للغة - تلك الأدوات التي تعد عنصراً مهماً فاعلاً في الثقافة بشكل عام . نقول إن الكاتب يتجاهل تعقد العلاقات وتفاعلها بين مستويات الواقع/الثقافة/الأدب . وتلك بالتحديد هي معضلة منهجه ومعضلة نتائجه الخطيرة فيما يرتبط بأزمة النقد وأزمة الإبداع معا . وإنصافاً للكاتب نقول إنه حين يتعامل مع النصوص ذاتها - بقدا تصنيفاً - يكشف عن وعي بخصوصية الأدوات . وعلاوة على ذلك فإنه في كتابه «دراسات في نقد الشعر» المشار إليه ، يدرك فعالية اللغة كأداة في صياغة النص ،

هذا التناقض بين التوجه النظري النقدي للمؤلف وتصوره
لهامية الكتابة الإبداعية يعبر في حد ذاته عن أزمة المثقف التي
تعرض لها المؤلف في إحدى مقالاته (ص ٤٤ - ٥٤) حيث
يقول « المثقف الحديث هو إذن « حواجه » أي مثقف يستند
على اعتراف خارجي (مقاييس جديدة) بثقافته يتكلم لغة
أجنبية يهرب بها الآخرين . يحبههم . يستند إلى قاعدة اجتماعية
جديدة . أصبح المثقف هو المتلقى والمعمم لأفكار « كونية » لا
تجد لها إلا أرضية هشة في واقع تنحصر الهيمنة الاستعمارية ،
وتنحصر الطبقات والعتات الطبقية التي تسلف السلطة مع هذه
الهيمنة وبها » . (ص ٤٨) وهذا التوصيف لأزمة المثقف يطبق
تماماً على تصورات المؤلف النقدية ؛ فكيف يعزل الكتابة النقدية
عن القارئ ؟ وكيف سكر أن نكون جسراً يساعد القارئ على
فهم العمل وعلى تلقيه ؟ ألسنا بذلك نفقد في تعميمات كونية
تتجاهل ظروف الواقع التي بعد المتلقى لقارئ أهم طرف فيها
ونحن نتحدث عن الكتابة النقدية ؟ وإذا كان السائد يكتب
انطلاقاً من النص الأدبي ويحاول أن يربطه بواقع الأوسع ، فهل
يكتب لخدمة الكتابة ذاتها ، أو يكتب للقارئ لا يستطيع تجاهل
ظروفه الموضوعية ؟

كل هذه أسئلة وإشكاليات تعبر عن أزمة المثقف كما تعبر عن
أزمة النقاد الذين يعلنون موقفاً التزامياً من الواقع ومن قضايا
الجماعات ، ثم يفعلون بوعي أو بدون وعي في أسر مفاهيم
ونصريات تتناقض مع ذلك الموقف الالتزامي المعلن ، وتنتهك
- من ثم - إلى مناهات الاعترا ب والتعريب ، فتحول المثقف
إلى سلطة مهمتها « حجب الواقع وتقديم صورة مشوهة مأخوذة
من مرايا ماضي المستقبل » (ص ٥٣) . والمؤلف ينتمى إلى
هذا السط من المثقفين ، ويعبر بكتابات النقدية عن الأزمة ذاتها
التي أسهب في تحليلها وفي تحليل أسبابها ، دون أن يتجاوز إطار
التحليل الخارجى ، ودون أن يصح نفسه داخل « زمرة » المثقفين
الذين يحلل أزمته .

٣

ولا ينفك تعارض المؤلف مع منطلقاته الأساسية عند حدود
التسوية بين الكتابة النقدية والكتابة الإبداعية ، بل يتجاوز ذلك
إلى نفي الوظيفة الثقافية الاجتماعية للنص الأدبي كما نفاها عن
الممارسة النقدية . وإذا كانت عناصر عملية الإنتاج الأدبي في
المفهوم الواقعي هي الواقع والأديب والنص والمتلقى بما يجمعه كل
عنصر من هذه العناصر من قوانين وأبعاد ذاتية تتفاعل مع باقي
العناصر في إنتاج دلالة النص وفي إنتاج تأويله ونفقه ، فإن
المؤلف يقف عند حدود النص ، وتظل إشارات الواقع ولأديب
وللمتلقي من قبيل الإشارات الزاعفة التي تعتمد على الوثب
والرط للميكانيكي بين هذه المستويات . وكما نهر إلى النقد
بوصفه إبداعاً جديداً وإن نشأ من النص ، فكذلك يحاول نفي
الأديب لحساب النص « في (الف ليلة وليلة) كما في كل
الأعمال الكبرى التي تأس كشكل للنسجبة التاريخية ، يغيب
المؤلف في النص ويحى ، ويتحول النص إلى إمكانات تأويل
لا حدود لها » (ص ٧٣) .

لأنه ينطلق من النص أولاً ، ولكنه لا يعقل - شأن النقاد
النصير - علاقة النص بمستويات أخرى خارجه ، بمعنى أنه لا
يتعامل مع النص بوصفه بناءً معلقاً من الدلالات ، بل ينظر إليه
بوصفه بناءً متميز التركيب والدلالة ، يسع في تشككه من أطر
خارجية ، ويعود في دلالة مشكلا لهذه الأطر ومتفاعلاً في بنائها
وتركيبتها . ويصف هذا التوجه النقدي بأنه توجه واقعي لأنه من
جهة أخرى يدرك ما يمكن أن يقوم بين النص ونفقه من تفاعل
أيديولوجي ، عبر عنه الكاتب في النص السابق بأن كل تأويل
نقدي يميل إلى مبنى أيديولوجي أو إلى منظور عام .

من هذا المنطلق الواقعي النقدي تكون الكتابة النقدية تحليلاً
للنص وتفسيراً له وتقويماً ، وهي في ذلك كله لا تعفل الشرط
لتأويل ولا تتجاوز أو تتجاهله . وإذا تحولت الكتابة النقدية إلى
إبداع جديد دخلنا في منطقة تتجاوز توجه الكاتب الذي عبر عنه
في النصين السابقين . ولكن هذا التجاوز واضح في نصوص
كثيرة للكاتب ؛ الأمر الذي يعكس تناقضاً في مفاهيمه النقدية .
فالكتابة النقدية تساوي الكتابة الإبداعية ، وكما أن كل كتابة
إبداعية هي بمعنى ما ، استعادة لإبداع سبقتها ، وقراءة/كتابة
جديدة له في زمن آخر ، فإن كل نقد إنما يقوم باستدعاء كتابات
نقدية سابقة ، ويعيد إنشائها داخل نصي جديد . هذه العملية
المعقدة لا تعني أننا ندخل حلقة من الاستعدادات ، بل نحل
العكس من ذلك ، تعني أن الاستعادة تعيد إنتاج السابق عبر
هدمه في لغة الحاضر التي تعيد بنائه (ص ٦٦) وإذا كان
الكاتب يعترف أحياناً بأن نقداً لنص لا يستطيع أن يكون مستقلاً
عن النص نفسه (إلزاماً يبدأ من داخله أساساً ، كما سبقت
الإشارة) ، بصرف النظر عن البعد التأويل الذي يعبر عن
أيديولوجية الناقد ، فإنه في أحيان أخرى يتحدث عن زمن
النص وزمن الكتابة النقدية . والحديث عن زمانين مختلفين يعني
الحديث عن إطارين من الرؤية مختلفين ، وتحول الكتابة
النقدية إلى ما يشبه الإبداع الذي يعيد صياغة النص الأدبي
بوصفه نصاً ينتمى إلى الماضي «زمن القصيدة هو الماضي ؛ إنه
جسدها الذي نقرأه أو نسمعه وقد انتهت صياغته . أما زمن
الكتابة النقدية فهو الحاضر . إنه لا يستعيد ماضياً ، بل يأخذ
حاضراً في اللحظة ذاتها . من هنا يكسر المنطق إلى نصفين :
نصف للماضى ونصف للحاضر . ويأتى النص الجديد ، الكتابة
النقدية ، وكأنه لا يصيف شيئاً ، بل يحاول فقط أن يقول ما لا
يستطيع الشاعر قوله ، أو ما يعتقد أنه لا يستطيع قوله . هذا
المنطق المكسور ، يحكم كل كتابة نقدية . إنها إدراج لنص جاهز
في حركة نص لم يجهز بعد ، تكسر منطق الشعر في تبويه
الجديد ، وتقدم إشكالية قراءة مختلفة [دراسات في نقد الشعر
(ص ٦٩)] .

وإذا كانت الكتابة النقدية كالكتابة الإبداعية - تبدأ من
النص لتتجاوز ، فمن الطبيعي أن ينكر المؤلف وظيفة النقد
بوصفه جسراً بين الشاعر والقارئ . فهذا الحصر - فيما يرى
المؤلف - ليس بحاجة لوصاية أحد .

الحلم ، مادام كل شيء قد وصل - في وعي الكاتب - إلى حالة من الفوضى والعدمية عبر عنها على المستوى السياسي « بسقوط النظام » ، وعلى المستوى الثقافي « بفقدان الذاكرة » ، وعلى المستوى الأدبي « بموت المؤلف » .

والحل الذي يطرحه علينا الكاتب - أو حلمه على الأرجح - هو حل مستورد ، إذا سمحنا لأنفسنا استخدام هذا التعبير . وهذا الحل يعكس أزمة الكاتب التي يشترك فيها مع كثير من المثقفين الذين وعى أزمتهم وأخرج نفسه من بينهم . ما لدى بعينه مفهوم « موت المؤلف » وإعطاء مركز الصدارة للنص بوصفه شكلا وتشكيلا ؟ ألا يعني ذلك عودة صريحة ومباشرة لمفهوم النص الأدبي في مفاهيم الشكيبين والصينيين العربيين بوصفه البدء والمعاد ؟! ألا يقودنا هذا إلى مفهوم النص بوصفه نظاما مغلقا من الدلالة ، لا علاقة له بما هو خارج عنه في الثقافة والواقع ؟! وإذا كان هذا المفهوم الغربي لموت المؤلف ، واستبقاء الشكل مرتبطا بأيدولوجية تبريرية للنظام الرأسماني الاستعماري ، ألا يعد استيراده حلا لأزمة الإبداع العربي وقوع في أسر التبعية وتجاهلا متعمدا لمعطيات الواقع ولظروفه ؟! ثم ليس هذا كله أخيرا تكريرا للضياع والتشتت وه فقدان الذاكرة ، الذي وعدنا المؤلف في صدر كتابه بتحليل أسبابه وصولا إلى تجاوزه ؟! وإذا كان الحل ذاته يعود لتكريس العضنة وتعميق الأزمة ، فمن حقنا أن نستج أن تحليل الكاتب للأزمة ذاتها ولأسبابها يعتمد على مفاهيم وتصورات تحتاج في ذاتها إلى التعديل وإعادة النظر .

٤

إذا كان الإبداع الأدبي العربي يعاني أزمة ربطها الكاتب بأزمة الثقافة ، وربط أزمة الثقافة بدورها - ربطا ميكانيكي - بأزمة الواقع ، فإن النقد العربي - الذي هو كتابه على الكتابة - يعاني بدوره أزمة تحتاج للتحليل الذي يقود بدوره إلى الحل . ود كان الكاتب قد بدأ كتابه بتحليل أزمة النقد ، وصولا إلى تحليل أزمة الواقع ، فإننا في هذا المرحل عكسا الوضع لبدأ بأزمة الواقع ، ثم حرصنا لأزمة الثقافة ، ووقف - ثالثا - عند أزمة الإبداع . وقد كان هذا القلب في الترتيب مهما بالنسبة لنا ، لأنه ساعدنا على الكشف عن ترابط المفاهيم المرفقة على صفحات الكتاب بحكم كونه مجموعة من المقالات التي سبق نشرها أضف إلى هذا أن عملية القلب هذه قد ساعدتنا في منورة مفاهيمنا التي تناقش المؤلف من خلالها ، بحيث نظل متفهمين مفاهيمها ومفاهيمه واضحة لا تسمح بالاختلاط ، وربما كانت تبرز بعض نقاط التلاقى ونؤكد بها .

ولا شك أن النقد العربي يعاني أزمة هي جزء من أزمة الإبداع ومن أزمة الثقافة ومن أزمة الواقع ؛ بمعنى أن هناك قسما من حكم هذه المستويات ويلقى بظله على كل منها . وإذا كان الواقع ليس معطى موضوعيا ساكنا موحدا ، بل هو حركة مشطبة من التعامل والصراع بين قوى اجتماعية ذات مصالح مختلفة وأيدولوجيات متعددة متعارضة ومتصارعة أحيانا ، فإن التعبير لتقاني لهذا

ولا بأس لو كان معنى غياب المؤلف في النص وانحلاله أن يكون ذا وعى حاد شامل وذا رؤية لمدينة جمالية راقية تتجاوز حدود الذات - بالمعنى الرومانسي - إلى أفق إنساني . وليست ألف ليلة وليلة التي يشهد بها الكاتب صبيغ كاتب أو إبداع أدبي ، وتلك إشكالية أخرى على أي حال ، مجالها الدراسات الأدبية الشعبية . وعلى الرغم من أن المؤلف - كما سبقت الإشارة - يرى أن للعمل الأدبي بعده الأيدولوجي ، الذي ليس إلا انمكاسا لأيدولوجية الكاتب المبدع ، فإنه يحلم بأن يشهد أعمالا أدبية ينمحي فيها المؤلف ويغيب ، أو يموت . « نعود إلى ألف ليلة وليلة ، لأنها تشهد اليوم موت المؤلف وموت أبي/ الشاعر . من يستطيع أو يجرؤ أن يقول إنه يستطيع أن يقبر أو يلتقط هذا الركام . من يستطيع أن يبحث عن موضوع أو عن فكرة أو إطار لكتابه ، والمواضيع مكسدة في طرقات المدن [راجع تعليق الكاتب على عبارة الجاحظ « المعاني مطروحة في الطريق » في « دراسات في نقد الشعر » (ص ١٢ - ١٤)] والكتابة عاجزة عن أن تكون شكلا ، والمؤلف ضائع بين أن يعيش في ماضيه ، حيث كانت أحلام أو أوهام الكتابة هي أن تكون مبشرا ودعوية ، وأن يعيش هذا التراكم المدهش والقاتل لكثافة التاريخ المعاش ومأسوته ، كأننا أمام كل الأزمة وهي تختلط وتنتهي لتعلن شيئا آخر لم نألفه ؛ وكأننا أمام الفوضى التي يبدأ منها كل شيء . لذلك يغيب الكاتب - المؤلف - لم يعد هناك دور أو إمكانية أو معنى لكي تكون كما كنت في الماضي . ولم يعد هناك من إمكانية للتعامل مع النص إلا بوصفه نصا بلا حدود ؛ شكلا لا يحدد الأشياء ولكن يشكل بهما . يشترك للفوضى وللغموض وللحدس أن يقول ، وتخفى سلطة الكتابة في لاسطة هذا الشكل الغامض والجهد من الكتابة » (ص ٧٣ - ٧٤) .

تأكيد كلمة « يحلم » ، تعبيرا منا عن تصور الكاتب لعلاقة الأدب بالنص ، أمر مهم . فما معنى أن الكاتب « يحلم » بوجود أعمال أدبية ينمحي فيها المؤلف ويموت ؟! وما قيمة هذا المثل المعترض ذهنيا ومدلائه ؟! الحلم هنا تابع من نمط من التفكير القائم على التمسك لا من تحليل معطيات الأزمة واستكناه حلها . ومادام الكاتب قد مساوى بين مستحويات الواقع/الثقافة/الأدب ، ثم يبدأ من مسألة الواقع اللبني العربي ، فلا بد أن تنسحب مظاهر الأزمة - ميكانيكي - من الواقع السياسي الاجتماعي إلى المستوى الثقافي ، وتنسحب أيضا إلى المستوى الإبداعي الأدبي . وتتجل الأزمة على مستوى الإبداع في حالة من الضياع عبر عنها الكاتب بأن المواضيع مكسدة في طرقات المدن والكتابة عاجزة عن أن تكون شكلا . والمؤلف أو الأدبي - فيما يرى الكاتب - ضائع لا يعرف له دورا ، حيث سقطت أدواره السابقة ؛ دوره في التراث بوصفه داعية القبيلة والمعبّر عنها ؛ ودوره في مشروع الحضارة باعتباره جزءا من مشروعها الذي سقط . وفي حالة الضياع هذه ، لا حل عند الكاتب إلا أن يموت المؤلف وتخفى سلطة الكتابة . تعبّر الكاتب عن حله ، واستشهاده بألف ليلة وليلة ، يدخل في منطقة

الواقع يصعب بالضرورة لهذا التعدد والتعارض والتصارع . ومن هذا المطلق يصعب الحديث عن أزمة واحدة عامة شاملة ، سواء على مستوى الواقع أو على مستوى الثقافة أو على مستوى الإبداع والنقد . والتعميم في هذه الحالة ضار ؛ لأنه لا يرى إلا الواقع المسيطر المهيمن ؛ أي لا يرى إلا من خلال أيديولوجية سكونية ثبوتية هي بالضرورة أيديولوجية الطبقات المسيطرة التي لا ترى فعالية إلا لثقافتها ، وتريد أن تحجب - عن عمد أيديولوجي - ما يتعارض معها سياسيا وثقافيا وإبداعيا ونقديا

من هنا يصعب الحديث عن أزمة واحدة في النقد العربي الحديث . هناك أزمة . . نعم ، ولكنها ليست أزمة واحدة تصل إلى حنها بضرب من التوهم ؛ فالواقع العربي الراهن - على مستوى الإبداع والنقد - ليس كتلة واحدة ، بل هو تيارات ومذاهب متعددة بتعدد القوى التي تتبناها وتنفذ خلعها . وليست أزمة هذا التيار والمنهج في التعامل مع الواقع الأدبي والثقافي هي نفسها أزمة ذلك التيار . ولعل المنهج النقدي الواقعي - الذي يتبناه كاتب هذه السطور - يعاني أزمة ، لكنها أزمة لا يمكن توحيدها بأزمة اتجاهات أخرى في الواقع النقدي كالبنوية مثلا . أزمة المنهج الواقعي تنبع من حاجته إلى التاصيل والتعميق الذي يمكنه من زيادة فعاليته في التعامل مع النص من أجل أزمة البنوية فتكسر في مظاهر أخرى أهمها الغربة عن واقع الإبداع العربي والثقافة العربية .

هذه مقدمة تضع أساسا منهجيا لمناقشة أزمة النقد ؛ وهو أساس غاب تماما عن رؤية مؤلف كتابنا ، هراح يفتش عن أزمة النقد في بعض العلوم اللسانية الصلة بالنقد الأدبي كعلم التاريخ ، ثم قاده هذا لمناقشة التاريخ الأدبي ، وانتقل مباشرة إلى أزمة النقد في المجتمع ، التي هي أزمة النظم السياسية التي تدعى الديمقراطية في عالمنا العربي . ويحدد الكاتب مظاهر الأزمة - أزمة النقد الأدبي - في بعدين : أولهما الخضوع للمفاهيم النقدية العربية ، أو للمفاهيم النقدية العربية الكلاسيكية . وثانيهما : الخضوع للسلطة السياسية ، والارتقاء في أحضانها ، والعمل في خدمتها ونحو هيمتها

وبلاحظ أن البعد الأول للأزمة يمثل الثنائية التي انطلق منها الكاتب في تحليل أزمة الثقافة وأزمة الواقع معا . وما دام المشروع القومي - مشروع الحداثة - قد انهيار لأنه تجاهل الواقع وبحث عن نموذج في الخارج المتمثل إما في الغرب وإما في الماضي التراثي ، فقد آن لأون - فيما يرى - أن نكتشف كيف أن سحر العرب الخفي ليس إلا وهما ، وأن استعادة تاريخ العالم لا تكون إلا باكتشاف التاريخ للحل - كما نكتشف أيضا أن النص السيمي الكلاسيكي ليس حلا ، ولا يستطيع أن يقود إلى الحل ، بل الحل هو الذي سيعيد اكتشافه واحضاره وتنظيم دلالاته ، وأن استعادة النص الماصوي هي حل مؤقت ، وتعبير عن مارق الحل الآخر . وعندما يتهاافت الحل الآخر يتهاافت رد فعله أيضا ، ويكتشف عن أنه ليس أكثر من عفة تفرض علينا إعادة قراءة الماضي وترجمته إلى واقعنا المعاصر (ص ٢٠) . ونحن بالقطع مع المؤلف في أن الواقع هو المبدأ والمعاد ؛ فمن

خلال تحليله وفهمه تصحح علاقتنا بالتراث كما تصحح علاقتنا بكل ما هو خارج عما . ونحن تصحح العلاقة بتفاعل الماضي بالحاضر ويتفاعل الخارجى بالدخل . لكننا يجب أن نفهم أن الواقع ليس موحدا ؛ ومن ثم فعلاقتنا بالماضي والخارجى لا يمكن أن تصح بمجرد اليقظة ورد الفعل ، وإنما تصح لو صحح لواقع نفسه ، وانضمت عنه علاقات الاستغلال ، وانتهى التعارض بين السلطة والجماهير .

ويرتبط البعد الثاني لأزمة النقد بأزمة المثقف الذي وضعته الدولة - في مرحلة المشروع القومي - داخل مشروعها ، وأوهمته أنه معبر عنها باعتبارها شكل الحداثة الوحيد والممكن . ونحن فشل المشروع استعنت به ولم يعد برصيا منه سوى تبرير سيطرتها وهيمنتها واستغلالها . فليس أمام النقد سوى أن يعلن أزمته كي يكتشف آفاقه . فليس أمام الكتابة العربية سوى أن تعلن ، وللمرة الأولى في العصر الحديث ، انفصالها عن جهر السلطة ، وعن سلطتها السحرية الماصوية المغرية ، وارتقاءها في أحضان التاريخ . فالكتابة التي لا تشير إلى أزمة الذاكرة النضوية ، وضرورة التخلص من علاقاتها المواربة ، المتوطنة مع سلطة الفمع ، لم يعد لها أى مكان ، لأنها صارت جترار لما احتيرنا فيه العجز والانحطاط (ص ٢٠) . في هذا البعد يقترب المؤلف من أفق التحليل الصحيح أو يكاد ؛ فالتعارض بين السلطة والجماهير في عالمنا العربي يعكس تعارض مصالح عن المستوى الاقتصادي والاجتماعي . وهذا التعارض ينعكس على المستوى الثقافي ، ويتجلى في أزمة النقد والإبداع معا . وإذا كان المثقف قد خدع في السلطة في مراحلها السابقة فاستحدثته بعد أن ظن أنه سيعبر الواقع من خلالها ، فقد آن لأوان أن يدرك المثقفون أن ذلك كان وهما ، وأن مسئوليتهم الحقيقية تنبع من مسئوليتهم في إبداع ثقافة حقيقية علمية ، تعبر عن الجماهير ، وتبني أمالهم وطموحاتهم .

والبعدان الأول والثاني غير منفصلين على أى حال ؛ فالدولة في إبان مشروعها القومي التحديش نظرت للنموذج الغربي ، لكنها حاولت أن تتوسط بين هذا النموذج والنموذج التراثي . ونحن فشل المشروع لأسباب كامنة في طبيعة الدولة ومؤسساتها ، تحولت الدولة إلى النموذج الغربي تابعة . ومعنى ذلك أن انكشاف وهم سحر الغرب على المستوى الثقافي والمكرى يؤدي بالضرورة إلى حتمية انفصال المثقف عن السلطة وعن التبعية لها . والعكس صحيح أيضا ؛ فكل مدخل من المدخلين يعصى إلى الآخر بالضرورة ؛ لأنها - في التحليل لعلمي - وجهان لعملة واحدة .

لا تريد الإطالة بتكرار ما قلناه عن ضرورة عدم توحيد الاتجاهات ، أو عدم الربط الميكانيكي بين المستويات المختلفة والمتعددة ، ويكفى أن نشير إلى أن المؤلف حين ساوى بين أزمة النقد وأزمة الواقع ، سحب أسباب هذه الأزمة أيضا إلى العلوم اللسانية بالنقد الأدبي . وعلى الرغم من كثرة العلوم المساعدة للنقد كثرة تندع الحصر ، فقد شاء المؤلف أن يثقف عند علم التاريخ ، والتاريخ الأدبي ، ثم المشكلة السياسية التي احتزلها في

مشكلة الديمقراطية . لم يناقش المؤلف مثلاً أهمية العلوم المعنوية بالنسبة لسائد ، وهي العلوم الأكثر التصاقاً بإداة الأدب وطبيعته ، ولم يناقش مثلاً علم النفس والفلسفة والأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع . . الخ تلك العلوم الكاشفة عن جوانب عملية الإنتاج الأدبي ، وكلها علوم مهمة بالنسبة للناقد . ولعل طبيعة المقالة - كونها مقدمة لمجموعة من الدراسات التي سبق نشرها - هو الذي حصرها في هذا الإطار

وحين يتحدث المؤلف عن النقد والتاريخ يتضح للقارئ أنه قد انحرف - كمعادته - عما وعد القارئ به . لقد وعدنا بأنه سيقدم تحليلاً يربط المستويات المختلفة بعضها ببعض : «علما لا تكون الأزمة في النقد فقط ، بل تكون في موضوعه أيضاً .» حين تشمل الأزمة اللغة الأولى والثانية ، فإنها تكون تعبيراً عن أزمة اجتماعية - ثقافية عميقة ، ونحتاج إلى تحليل يقوم بربط المستويات بعضها ببعض واكتشاف تداخلات هائلة» (ص ١٢) . وهذا وعد لم يتحقق ، لأن المؤلف يتحدث عن «النقد والتاريخ» ويعني بالنقد الفكر النقدي لا النقد الأدبي بالمعنى الاصطلاحي المفهوم . ولذلك يتوقف عند كتاب طه حسين «في الشعر الجاهلي» وكتابه «عل هامش السيرة» أو لنقل بالأحرى يشير إليهما ، ليستهي بذلك إلى أن محاولات إلبيرالين - الذين يمثلهم طه حسين - كانت محاولات هشة لم ترتبط بتحول اجتماعي عميق ، ولذلك تراجع طه حسين عن موقفه النقدي من التاريخ ، وعاد إلى التصالح معه في «عل هامش السيرة» ثم ينتقل المؤلف إلى مقدمة أدونيس لديوان الشعر العربي الذي تقدم قراءة داخلية للشعر العربي في علاقته بالمعوم الإنسانية المعاصرة .

وفي حديثه عن «التاريخ النقدي» يتحدث عن انقطاع المحاولات وعدم استمرارها ، «حتى أننا لا نستطيع أن نكتشف خيطاً من التطور الداخلي الذي يصل بين أطراف أحد اتجاهات النقد العربي الحديث» (ص ١٤ - ١٥) . ويصوب مثلاً على هذا الانقطاع بالنقد الواقعي . ويفسر الكاتب هذا الانقطاع بأمرين : الأول حالة الإبداع العربي الذي يقدم صورة عن الوعي العربي بتناقضاته المتعددة ، عن وعي الحاضر ووعي العلاقة بالتاريخ أو بالرمز التاريخي» (ص ١٥) . أما السبب الثاني فيكتفينا بكتفيل في التحلف العدمي والتقني ، وهو التحلف الذي يفسر للمؤلف «هذا التحول الكامل إلى الترجمة البشرية والاستهلاك اللاعقلاني» (ص ١٥) . وهذا البيان يقودان المؤلف مباشرة إلى مجال «النقد في المجتمع» ، مرزاً أزمة الديمقراطية في عالم العربي ، الأمر الذي يؤدي إلى غياب النقد الاجتماعي ، الذي يؤدي بدوره إلى عدم إمكان إنتاج المعرفة الاجتماعية .

ويرغم سطحية التحليل وخطأ الكاتب بين المفاهيم فقد استطاع - ربما بوع من الحس - أن يضع يده على أبرز جوانب المعضلة ، معصلة أزمة النقد والإبداع والثقافة والواقع أيضاً ، حيث يقول : «ما معنى أن تستعير المناهج وتكلم عن الاتجاهات النقدية طالماً نحن عاجزون عن تعريبها ، أي نخرج عن قراءتها في سياق مُشكّلتنا التاريخية الراهنة . بالتعريب ليس ترجمة للنصوص ، بل هو وضع لها في سياق مُشكّلتنا الثقافية .» بذلك تبرز حاجتان : الحاجة إلى ترجمة نصوص الماضي الكلاسيكي العربي ، والحاجة إلى تعريب الإجراءات العلمية المعاصرة . وفي الحاجتين نكتشف أن علينا أن نغس الذي يجري التحليل عليه مع عصر «الهضة» : اللغة والدين ، وأن ندفع بالنقاش كي يصل إلى معنى للشرعية ، ومعنى الدولة ، ومعنى التعمد الاجتماعي والطائفي والأقوامي ، ومعنى الطغاة الثقافية المتصاعدة التي تشكل وحدتها الثقافية منها» (ص ١٩) .

الديمقراطية - في نظر المؤلف - هي السبيل الأول للنقاش ، والحرية الحقيقية تسمح بالتعدد الاجتماعي والطائفي والثقافي ، حيث يمكن للاتجاهات النقدية أن تنمو وتتواصل ، ولالإبداع أن يعبر عن وعي متصل متراكم غير مهتد بالانقطاع . ومع الديمقراطية يزدهر النقد العام ، أي النقد في المجتمع ، فتحرر من أسر الماضي ومن أسر العرب معا ، ويمكن لنا في هذه الحالة أن أنتج المعرفة الاجتماعية التي تؤدي إلى التقدم وازدهار الإبداع والنقد معا .

وإذا كنا قد اتفقنا مع المؤلف في كثير من توصيفاته لمظاهر الأزمة في مستوياتها المتعددة فإننا كنا نختلف معه في الحل المطروح ، كما كنا نختلف معه في تحليله لأسباب الأزمة . هنا أيضاً نتفق مع المؤلف في مظاهر الأزمة دون تحليل الأسباب ودون الحل المقترح . الديمقراطية لا شك مطلب جماهيري مهم ، ولكن تصور أنها المفتاح السحري لكل أزمة هو نوع من التبسيط والإغراق في السذاجة والسطحية . والإيمان بذلك إنما يرتد إلى ما أشرنا إليه في البداية من غلل في منهج الكاتب واعتماده على الوثب والربط الميكانيكي المتسرع بين المستويات المختلفة .

وبعد ، فالجانب الأعظم من الكتاب - كما أشرنا في مطلع المقالة - محصن لدراسات تطبيقية في تحليل أعمال أدبية ، يستحيل في هذا العرض النقدي أن نتعرض لها . وصل ذلك اكتفياً بمناقشة الكتاب في خطوطه المهيمنة العامة ، وترك للقارئ أن يكتشف - إن شاء - مدى تساق هذه الخطوط المهيمنة التي ناقشها مع الدراسات التطبيقية في الرواية والقصة والشعر والكتاب في النهاية يناقش أزمة ثقافة ويعكسها ويعبر عنها في الوقت نفسه - من هنا كانت أهميته ، ومن هنا كانت ضرورة عرضه ومناقشته .

رسالة خاصة إلى الأطباء



كشفت دراسة مصرية أجريت أخيراً
عن المعلومات الآتية:

- ١- أن ٢٥٪ من السيدات اللاتي يستعملن الحبوب لتنظيم الأسرة لا يعرفن أن من الضروري أخذ الحبوب كل يوم حتى تكون فعالة.
 - ٢- أن ٥٠٪ لا يعرفن أنه في حالة نسيان أخذ حبة يوماً واحداً لا بد من أخذ حبتين في اليوم التالي.
 - ٣- أن ٧٠٪ لا يعرفن أنه في حالة نسيان أخذ الحبوب لمدة ثلاثة أيام مثالية لا بد من الاستمرار في أخذ الحبوب مع الاستعانة بوسيلة أخرى إلى أن تبدأ دورة جديدة للحبوب.
- والمطلوب شرح هذه المعلومات البسيطة لكل السيدات اللاتي يستعملن حبوب منع الحمل لتنظيم الأسرة.
- فالحبوب مضمونة بنسبة ٩٨٪ فقط في حالة اتباع الإرشادات.. وغير ضارة في حالة عدم وجود أي مانع صحي ولذلك فإن أكثر من ٧٠,٠٠٠,٠٠٠ سيدة في أنحاء العالم يستعملن حبوب منع الحمل.

مع تحيات الهيئة العامة للاستعلامات / مركز الإعلام والتعليم والاتصال

الاغتراب

في أدب حليم بركات

«رواية ستة أيام»

بسام خليل فرنجية

تهدف هذه الدراسة إلى تسليط الضوء على نزعة الاغتراب عند حليم بركات . ولما كانت دراسة بركات وسعة ومتشعبة ، فقد اقتصرنا على عمل واحد من أعماله الأدبية ، بغية تبيان حالة الاغتراب عند الإنسان العربي ، ومصادره ، وكيفية انعكاس هذا الاغتراب في سلوكه .

ويظهر البحث من خلال بعض الشخصيات في رواية ستة أيام طيبة اغترابهم وعلاقاتهم بالمجتمع والدولة ، وردود فعلهم إزاء هذا الشعور الحاد ، وتطور سلوكهم ، في محاولة لوضع حد لاغترابهم .

وموضوع الاغتراب في الأدب العربي جديد نسبياً ، ولما تشرع الأقلام لإعطائه أبعاده الجدية . وفي زعمى أن بركات واحد من أبرز من أعطوا الاغتراب اهتماماً مركزاً ، ومن أوائل من درسوه دراسة واعية مضممة أصيلة ، حتى يبدو لي أن التزامه ومعالجته لقضايا الأمة العربية ، وموضوعاته القومية والاجتماعية والوطنية ، ما هي إلا أبعاد وانعكاسات طيبة لفكرة الاغتراب القوية عنده ، التي تسيطر على أنطاله ، ولتحديد مواقفهم وأعمالهم في عملية صيرورية متطورة ، تبدأ بالمجتمع وتنتهي بسلوك عمل من شأنه أن يحدث تغييراً جذرياً على الصعيدين : الفردي والاجتماعي .

المشكلة الوطنية والاجتماعية . وهو بهذا المعنى يتابع خطاً روائياً يبدأ مع «عصفور من الشرق» لتوفيق الحكيم ، ثم يمتد إلى قطاع واسع من الرواية العربية : سهيل إدريس ، الطيب صالح . . . حيث إن البطل هو المثقف ، وحيث يعكس في وعي البطل الواقع الشامل الذي تعيشه الأمة ، واندى لا تستطيع التعبير عنه من خلال نماذج من طبقات اجتماعية مختلفة ، فيصبح الوعي هو البطل ، ويصير السطل مثقفاً بالضرورة^(١) .

ونكاد لا نقرأ كتاباً يبحث في الرواية العربية إلا ونجد اسم

وبركات يدمع أبطاله إلى الالتزام دعماً واعياً . والوعي عنده يبدأ بالحرية وبالاحتير الإرادي ، الذي يؤدي بدوره إلى الالتزام الخفي ، فذلكي تكون ملتزماً عليك أن تكون حراً قبل أي شيء . والطريق إلى الالتزام يمر عبر حرية الاحتير ، وعبر لتمرد .

وبركات - كما يقول السائد إلياس خوري : «هو روائي نموذجي للدراسة لأنه يكشف أو يسمح للنقد بأن يكشف عناصر تكون الوعي في أحد لوساط السجة العربية ، أو هو يكشف وعي السجة للمسائل المركزية التي يواجهها المجتمع العربي : حل

بركات يرتبط باسم غسان كنفاني كرجلين أسهما في خدمة القضية الفلسطينية ، وكرسا حياتهما من أجلها ، أو نجده أديباً ملتزماً يكتب للأمة العربية ويبحث في قضاياها القومية ، أو كاتباً اجتماعياً يحلل بوعى ودقة حياة المجتمع العربي التقليدي ، ويعدد مواطني الضعف ، ويكشف أسباب العجز العميقة . غير أن أحد لم يشر إلى السرعة الاعتراضية عنه ، ولم تبحث أعماله في ضوء الاغتراب . ولا شك أن بركات أفاد إفادة ممتازة من علم النفس الاجتماعي ، ووظفه توظيفاً بارعاً في سبر أغوار النفس العربية وفكرها ، وراح يدرس «الحرية» ويرد المثل العربي إلى أسبابه البعيدة ، ومفاهيمه الأولية الكامنة في سبيل حياة المجتمع ، وأساليبه الاتباعية وطرق تفكيره ، وعجزه عن مواجهة التحديث المعاصرة . ومن هنا كان بركات أول كاتب عربي يخرج موضوع النكبة من دورها الرومانسي الباكي ، الذي ينتحب فيه البطل ويكي بيته من ورثه الحدود ، إلى دور الانتهاء الواهي الأصل ، القادر على تحمل مسؤولياته^(١) .

وحقيقة الأمر أن بركات لم يقف عند «الهزيمة» فحسب ، بل وقف عند الذات العربية قبل الهزيمة ويعدها ~~بم~~ ومارس عملية تحليل نقدي للمجتمع العربي ، وأشار إلى عيوبه وخلل «حرية» توسيع رؤيتنا للأشياء ، وتعبير تيار الوعي فيها ، كما دل على فساد لظام ، وأكد أن هرائسا نكم في حياتنا وسلوكنا ومفاهيمنا ومؤسساتنا قبل أن تكون نغصير حقيقته العذوة .

إن «سنة أيام» و «عودة الطائر إلى البحر» هما أجراً كتابات عربية في نقد المجتمع العربي ، وفي تصوير معضلاته وأمراضه ، يقسو فيها بركات على شعبه ، ويعطف عليه ، ويأخذ بيده . يقول إلياس خوري إن بركات «يفصح كل شيء دفعة واحدة ، دون محاولة الاحتياء بالظلال ، فالظلال في روايته ليست أكثر من تلوين غامق في لوحة فاقعة الألوان ، صلبة ، والظلال تأتي لتلف اللوحة وتجعلها تتحرك»^(٢) .

وبركات كاتب محرق ، مرقته ويلات المجتمع العربي ، فتعجرت أزمته في هذا التمزق ، فحمل سوطاً حضارياً وضرب به ، يريد بواسطته هدم التحالف الحضاري ، دفعة واحدة ، ويهدف إلى المواجهة ، فالتجاوز ، وخلق الوعي الجديد ، مسلطاً الضوء على أزمة التحالف الحضاري ، وأزمة الانشلاء الأصل . يقول غالي شكرى : «حليم بركات في روايته (سنة أيام) بطرح قضية الانتهاء في حياة هذا الجيل» وقد سبق لحليم محفوظ أن ساقش نفس القضية في الثلاثية ، أعنى قضية «كمال عبد الجواد» ، وخرج من المناقشة بأن أزمة الانتهاء في هذا المجتمع هي «الحرية» . .

وها هو ذا حليم بركات يضيف عنصراً جديداً إلى الأزمة هو : التحالف الحضاري . والحق أن أزمة الحرية ومأساة التحالف الحضاري في المنطقة العربية من أخطر العوامل الصانعة لمشكلة

المتن في بلادنا . . لذلك كان نجيب محفوظ في منتهى الصدق المعنى والإحلاص للحقيقة الماثلة حين جعل أزمة «كمال عبد الجواد» تنتهي بالانتهاء إلى الثورة الأدبية . . أما حليم بركات فقد وضع شخصيته الرئيسية «سهيل» في أتون الأزمة ، في قلب المحنة ، في اللحظة الحاسمة من تاريخ المأساة^(٣) .

إن درجة الحس المساوي التي تعصف ببركات جعلت منه صوتاً خاصاً ، يخلط فيه الألم والأمل ، الشعور بالحزن والمسؤولية والعجز عن القيام بها ، الالتصاق بالأرض والكفر بها ، الإيمان بالمجتمع والاعتراب به ، التخلص من التحلف وعدم القدرة على تجاوزه . ومن هنا يتابع بركات خطه القوي الذي «تتهجه بصلاية وقوة ودون مهادة» يقول جبرا إبراهيم جبرا :

«إن لحليم بركات صوته الخاص ، وهو صوت قوي تنبئه بين عشرات الأصوات . فيه شيء من جمجمة الشباب الحى ، ولكن فيه صلاية نقادة ، تفلق الأذن ثم ترغها عن الإصغاء . إنه صوت من رأى رأى وأحس بالمأساة»^(٤) .

إن هذه الدرجة العالية من الحس المساوي عند بركات ، ورفضه العنيف لكل مظاهر التحالف الفاتنة ، ولكل القيم والمعايير البالية والمعككة في المجتمع ، وفسفسائية هذا المجتمع وعدم تحانه وانسجامه ، والساعات الواقعة عن الحركة والمسير فيه ، وتركيبه طبيعته الغريبة ، والفوقائية الارتجالية العارضة ، ووجود الشخصيات «المهلولة» فيه ، وتعلق هذا المجتمع بالقيبيات ، ورجوعه إلى الماضي في تبرير مشكلات العصر وتفسيرها وحلها ، وعجز هذا المجتمع عن مواجهة تحديات القرن العشرين . . . كل هذا دفع بركات إلى الاغتراب ، فالاغتراب هذه يبدأ مع الوعي العميق ، والانشاء لا يكون إلا عن طريق الوعي ، والوعي المقرون بالحرية هو الذي يقود إلى التمير ، والتغيير لا يتم إلا من خلال الثورة الشاملة

ومن هنا كان اغتراب بركات وهياً وانتهاء وثورة معاً ، وصراعاً من أجل البقاء والتجاوز .

ومع أن عالم بركات الروائي واحد ، فإنه عالم متطور . و«سنة أيام» هي أولى رحلات الاغتراب التي بدأت في سنة ١٩٦١ ، ثم تطورت عام ١٩٦٩ مع «عودة الطائر إلى البحر» ، وتابعت إبحارها في «الرحيل بين السهم والنوتر» عام ١٩٧٩ ، لتشكل ثلاثية متكاملة .

ولكن هل تقف رحلة بركات عند هذا الحد ؟ وهل سيأتي يوم ينهي فيه اغترابه برباعية أو حماسية ؟ لا اعتقد ذلك .

ماذا نقصد بالاعتراب ، وكيف نحدده ونفهمه ؟ لا يرال مصطلح الاغتراب غامضاً ، وناهراً ما يتفق الباحثون على تحديده . والباحثون يذهبون مذاهب مختلفة في تعريفه ،

تحدثون عن عيبات الإيديولوجيات ، وزوال التفكير
الطوباوي ، وعدم توافر الرموز والمبادئ الأساسية .

وسذهب العالم الاجتماعي الألماني كارل ماركس إلى أن
الإنسان الحديث لا يميل إلى تفصيل تجربة على تجربة ، بل يعد
جميع التجارب متساوية من حيث القيمة والقيمة ، وحين
تساوى الأشياء قيمة وجوهاً ، فإن كل شيء يفقد معناه ،
ويصبح بدون قيمة . ومن هنا كان التشديد على القيمة وما ينتج
عنها من قلق ونفس . فلا شيء يشر الحماسة^(١١)

ويصر حرورث من الاعتراض بأنه والخاله اني لا يشعر فيها
الأفراد بالانتماء إلى المجتمع أو الأمة . حيث العلاقات لشخصه
غير ثابتة وغير مرفقة^(١٢) فقد كان الفرد في الماضي يرى نفسه
عضواً في عائلة أو جماعة أو حزب أو طائفة ، أما الآن فيرى نفسه
مستقلاً ومتصلاً . فالإنسان الحديث محوود بالأحرار ، ولكنه
وحيد بينهم ، لأن صلته بهم راهية ومسطحية ورسمية ،
واشكاته هم نفساً من . وتربة قريباً من الأحرار ويعيداً عنه
في الوقت ذاته ، يريد من شعوره بالوحدة ، فالمسافات المسافة
الاجتماعية متباعدة ، برسم انعدام المسافات الجغرافية . ولذا
الإنسان وحيداً ومعزولاً يستل تغييره وتبدله ، والفرد يعمل من
جماعة مثل ملحمة تعدت مشربها الصدفة . غير محد تغير
هتلر

وهناك تعريف يحدد الاعتراض بأنه المنور من الذات ، بمعنى
أن الإنسان لا يستمد الكثير من المراء والرؤى والاكتفاء الذي
من أنوان النشاط الذي يقوم به ، ويفقد صلته بدائه احفائه ،
ويصبح مع الزمن مجموعة من الأدوار والسمم ، ولا يتمكن من
أن يكون نفسه إلا في حالات نادرة^(١٣) . أما الاعتراض عند
حليم بركات - كعالم نفس اجتماعي - فهو عملية صبرورية
تتكون من ثلاث مراحل

الأولى : تبدأ على الصعيد المجتمعي وبيانه الاجتماعية -
سياسية - الاقتصادية ، ووضع الإنسان ابعادها فيها ، ومدى
تحكم القيم والمعايير من السيطرة على السلوك

الثانية : هي مرحلة الاعتراض الحق سرهنة تجربة نفسية
شعورية عند الفرد العاجز . تنصف بعدم الرضى عن الأوضاع
القائمة ، ورفض الانقياد والقيم والأسس السائدة

الثالثة : هي النتائج السلوكية للمعنية وهذه النتائج
السلوكية يمكن أن تكون واحداً من لاني
- الانسحاب من المجتمع
- الرضوخ له طاهراً وانقواء صمماً
التمرد والثورة عليه^(١٤)

فكيف يشعر العربي بالاعتراض في أدب بركات ؟ وما مصادر
هذا الاعتراض ؟ وما نتائج السلوك ؟ وأي اتجاه يأخذ ؟

ويحفظون بين أنواعه ومصادره ونتاجه السلوكية . ويريد هذا
الخلد من غموض هذا المصطلح ، ومن عدم وضوحه . وليس
في الدراسات الحديثة ما يحدد تعريبه ، أو ما يبين كونه حالة
عتمعية ، أو حالة شعورية نفسية عند الفرد ، أو نوعاً معيناً من
أنواع السلوك لعمى ؛ إذ ليس هناك تمييز واضح بين الصعيد
المجتمعي ، والصعيد الشعوري ، والصعيد السلوكي^(١٥) . ومن
يفيد أن أسعصر بعض وجوه الاعتراض المحلقة ، عند بعض
علماء النفس الاجتماعيين ، بعية تبيان بعض مفاهيمه ، وتعرف
بعض وجهات النظر فيه على اختلاف رواياتها . وقد أشار العالم
الاجتماعي سيمس^(١٦) إلى وجود هذه المفاهيم المختلفة :

الاعتراض هو حالة اللاقدرة عند هيجل وماركس ؛ بمعنى أن
الإنسان يعجز عن تحقيق ذاته ؛ وكذا يتمكن العقل من تحقيق
داته الفضل فلا بد من تجاوز عجزه بالتعلم على نفسه ،
وبالسيطرة على محركاته^(١٧)

أما فويرباخ فقد اهتم بالاعتراض تجاه المؤسسة الدينية ؛
فالإنسان في رأيه مغترب لأنه يعكس أفضل ما في نفسه على شيء
خارجي ثم يجد هذا الشيء . وبذلك يصبح الإنسان نفسه تحت
سيطرة مخلوقاته ؛ فيصبح الخالق (أي الإنسان) مخلوقاً ،
والمحبوق (أي الله والكيسة) خالفاً .

وقد وصف ماركس^(١٨) العامل في النظام الرأسمالي
بالاغتراب ؛ لأنه لا يعمل من أجل نفسه بل من أجل غيره ،
ويقدر ما يصنع نفسه وجهده في العمل ، تكتسب منتجاته قوة في
وجه ذاته ، وتصبح حياته ملكاً لغيره .

أما العالم الألماني ماكس هير فيرى أن المواطن عاجز تجاه
لدولة ؛ فهي التي تسيطر عليه وليس هو الذي يسيطر عليها .
وقد اكتسبت الدولة مناعة تمكنها من التماهي على خالفها
والسيطرة عليهم . وهي لا تشرك المواطنين في القرارات المهمة ؛
فكثيراً ما يماجأ المواطن بالأحداث السياسية التي تقرر مصيره .

غير أن مفهوم العالم الاجتماعي الفرنسي إميل دوركايم يقوم
على فكرة تمكث القيم والمعايير الاجتماعية ، بحيث لا يتمكن
من السيطرة على السلوك الإنسان وضبطه^(١٩) ؛ فقد فقدت
لقيم والرموز والمعايير سيطرتها على الإنسان الحديث ونصرفه ،
بعد أن أصبحت نسبية ومتناقضة ومتغيرة باستمرار ومرعة .

وهناك مفهوم آخر يحدد الاغتراب على أنه اللامعنى ، ويشدد
على الصراع المائل الذي يحس به الإنسان في العصر الحديث ،
نتيجة لعدم توافر أهداف سياسية تعطى معنى لحياته ، وتحدد
انجاءاته ، وتستغيب نشاطاته . وعندما أعلن نيتشه أن «الله قد
مات ونحن الذين قتلناه» ، أراد في الواقع أن يعبر عن اهتمامه
بتهدم الجهاز انقيمي في المجتمع العربي . وقد ازداد هذا
الاهتمام في القرن العشرين ، فأخذ المفكرون الاجتماعيون

وهل يستحق أبطال رواياته اعترافهم من نظريته كعالم من اجتماعي ، أو أنه يستحق نظريته من اعترافهم الحقيقي ؟ وهل يتوافق تحليله للنتائج السلوكية للمعرب مع سلوك أبطاله ؟

هذا ما ستعرفه في رواية «سنة أيام» .

سنة أيام

هي السيرة المبكرة لحرية العرب الكبرى ١٩٦٧ ، ووثيقة كشف للذات العربية ، وقصة مجتمع بأسره يمر في مرحلة إجهاض بعد عملية مخاض عسير . وقد ازداد الاهتمام بها بعد الهزيمة ، وراح النقاد والمراجعون يدرسونها ويحللونها جنباً إلى جنب مع العودة الطائر إلى البحر ، التي صدرت ١٩٦٩ ، في محاولة لفهم أسباب الحرية ، والبحث عن جذور الوعي في الواقع العربي . .

إنها بحث سوسيولوجي في إطار روائي خلاق . قال فيها صديقي وأستاذي الأثير : «صدرت ١٩٦١ في بيروت ، فكانت نديراً غريباً بهزيمة حزيران ١٩٦٧ ، التي تحمل على الألسنة أحياناً اسم (حرب الأيام الستة) . والأعجب أنها تصور الأحداث تصويراً يذكرنا بأحداث هذه الحرب» (١٥) .

تبحث الرواية في أزمة الاغتراب عند الإنسان العربي من خلال تخلف المجتمع وعدم لجانسه . والفضية الأساسية التي يطرحها بركات من خلال بطل الرواية هي «قصة القدرة على تفهم الواقع المتخلف في بلادنا ، وتجاوز ما يولد في النفس من إحساس متفر بالقبح ، والرضا عنه بالرغم من أخلال التخلف الثقيلة . وهي القدرة على تحطيم أسوار الذات ، وخط همومها بهموم هذه الأرض وناسها ، حتى تصبح جميعاً هموم التي يسهر لئلا يخلص منها ، على أساس أن يكون بقومه ووطنه أو لا يكون بدونها ؛ إذ هو لا يخلص له منها ؛ فبها تكتمل إنسانيته ، وتنصح معنيها ، وتسبح جلوه ، وتمتد جفوره في الأرض ؛ ومن ثم مسعده من سعدها ، وشقاؤه بشقاؤها .

بكلمة واحدة : الانتهاء . الانتهاء العميق الواعي إلى الوطن وفصيته ، والامتلاء بها ، والفرار إليها من التوتر والحيرة والصبر ، أمراض المجتمعات المعقدة» (١٦) .

أحداث الرواية تدور حول مدينة رمزية اسمها «دير البحر» . تمثل فلسطين ، إلا أنها ترمز إلى الوطن العربي الكبير ، وتحاصر هذه المدينة وتنتذر بالامتلأ من قبل العدو : «أن تستسلم دير البحر أو تمسح عن وجه الأرض» - كما يقول السطر الأول في الرواية .

وحيث ترصد دير البحر أن تستسلم ، تنشأ معركة تنهي بحرق المدينة ؛ إلا أن دير البحر تثبت من رملها ، وتولد من جديد .

فالمعركة تقع في وضع لا يستصعب فيه للمجتمع المتخلف أن يواجه معارك مصيرية ؛ فالتخلف القائم في المجتمع يحول التحديت إلى هزائم أكيدة . ومن هذه النقطة حلت نكبة ١٩٤٨ ، وتسببها نكبة ١٩٦٧ . إلى آخر التسميات

والرواية تقع في ٢٣٢ صفحة ، قسمها الكاتب إلى ستة أيام أو فصول ، لن ألتأ إلى استعراضها بالتفصيل ، وسأقتصر على تحديد الشخصيات وتصوير مواقفها وفكرها

سهيل : بطل الرواية ، ابن دير البحر ، عاش مدة طويلة في أوربا ، وعرف الحضارة الغربية ، وثقافتها واسعة ، خبر أنه شعر بالصبر والعراغ والقدح ، ومل كل مغرباتها . عاد إلى بلده (دير البحر) فاصطدم بمرارة الواقع ؛ فدير البحر ليس بهمة مليئة بالموضي والسطحية والتناحر ؛ عالِمات التي لا معنى لها ، والخطب المزعجة ، ثلاً كل شيء . «أيتها البندة الموزعة ، المرأة تلبس البطلون تنف إلى جانب المرأة المتحجة بعباءة سوداء سمكة ، الواحدة منها تتجاهل الأخرى ، تتصل عنب ، السجن يقوم بين بيت الله والمدرسة» (١٧) .

يشعر سهيل بالاغتراب عن المجتمع بوضعه المريف ؛ عن نظام هذه المدينة ومؤسساتها وناسها وعلاقاتها ، بعصره النمرق ، ويجرب شخصيته إلى صراع مؤلم مع العصر ؛ فهو يتفقد كل شيء ؛ يريد تعديل القيم والتقاليد ؛ يريد تغيير المجتمع إلى ما يجب أن يكون عليه ، ويرفض ما هو رافق .

وحيث وقع إنداد العدو ، كان سهيل قد امضى في البندة مدة سنة ، عمل خلالها معلماً في مدرسة . وكان طوال ذلك الوقت يبحث في وطنه عن أرض صلبة تكون موطناً لقدسه . وعلى الرغم من إيمانه وحيه لبلده ، فإن أسيرة ما انصكت تله ، والشعور بعدم الانتماء يدفع في رأسه أفكاراً متناقضة ؛ فهربين إقدام وإحجام ، يفكر أحياناً في الابتعاد وأحياناً أخرى في موت من أجل الوطن . يتردد ؛ يشعر بالصبر ؛ بالحلب للناس حوله ، وبالكراهة لهم .

فمجتمع «دير البحر» يريد أن يقاتل بلا تخطيط ؛ يريد أن يجابه الأعداء بالوهم والخرافة ، بلا نظام . وهذا الشكل الفوضوي في المواجهة يجعله يؤمن بعدم جدوى هذا النوع من الكفاح وسط هذا التناقض العربي . «كيف يواجهون الأعداء ؟ بالبند قية العتيفة ، والمسدس ، والصبر ، والوهم الخرافي في الرؤوس ، والساعة الخروقة من المسير» (١٨) . «أحسن أحياناً أن كملحتاً بلا جدوى . رجل يصق في الشارع ؛ امرأة حافية ؛ بائع حلوى ينكش أنه ؛ طير يفق أمام مقهى الشعب . نحن نحارب بلا عخطط ؛ الموضي ثلاً كل شيء ؛ إنها في الأساس ؛ في صلب حياتنا» (١٩) .

ويستمر هذا الشعور العاصف العنق بين حبه لشعبه وعدم

الموت في هذا الشعب انتماضه حياة رائعة ، من صمها يمكن أن يخلقوا من جديد»^(٢٨) .

ناهلة : حبيبة سهيل ، من اللين الآخر ، واحة زعيم البلدة وشهيداً إبراهيم العامري ، الذي استشهد في المعركة ، فأصبح رمزاً في دير البحر ، رمزاً مقدساً . وناهلة في نظر أهل البلدة تجسد لهذا الرمز ، وهي لذلك شيء آخر مختلف . إنهم لا يتصورونها محبة ، فبأنه الشهيد شيء ، أكثر من إنسان ، وعليها أن تحافظ على التقاليد ، وتتمثل بما خلع عليها من الرموز والقداسة . إنهم يريدونها أن تبقى في حالة جوفاء من اللاواقعية المزيفة ، أن تكون مسحوقة تحت ضغط الآخرين :

ولا تستطيع أن تتكلم . عالها ضيق . جدران مسيكة تشترتها . صور أبيها المعلقة على الجدران تشرف عليها أباها جلست . الناس يريدونها أن تكون قديسة لأن أباها عرف كيف يموت من أجل بلاده ويستول على مشاعر الناس . أصبح في نظرهم رمزاً للبطولة والتضحية والرياسة وأشياء أخرى لم تحظر بيانه . لا تستطيع أن تؤمن بما يؤمنون به . حاولت ، ولكنها فشلت . ليس بإمكانها أن تكون قديسة . متى تمهم أمها ؟ متى يفهم الناس ؟^(٢٩) .

فناهلة أسيرة قيم لا تؤمن بها ، وتقابل لا تعنى لديها شيئاً . تشعر بالظلم ، وبفقدان الحرية حتى في الحب الذي يحلم به كل إنسان على وجه للمعجزة ، وتحس بالمعجز عن تحقيق الذات ، وكل ما عليها هو أن تكون حسب ما يريد الآخرون ، وكان إرادة خارجية تصنع مصيرها ، تجردا من عواطفها ، وتأمرا بالابتعاد عنها . ونحوها إلى صنم يضاف إلى أصنام الأولياء ، ويدور معها مع دوران الأرض حول الشمس .

« القداسة تجرد الأشياء من الحقائق . قدسنا إبراهيم العامري فصبنا له تمثالاً في وسط البلدة . لم يقدمه فقط ، بل كل ماترك ، بما في ذلك ناهلة . لذلك نجردا من لحمها ودمها وعظامها . لا نستطيع أن نتصور أن ناهلة محبة . هل نستطيع أن نتصور أنها تأكل وتشرب وتذهب إلى المرحاض وتحلم برجل ؟^(٣٠) .

وناهلة أحببت سهيلاً ، فقد كان الحب الأول في حياتها ، وصارحته بهذا الحب ، إلا أنها عاجزة عن التصريح بحبها أمام أمها وأمام أهل البلدة ، فلا يجوز لعلاقتها أن تنفصح ، هبها من دينين مختلفين ؛ وهذا من شأنه أن يندس قدسيتها ، وأن يسر إلى شرف أبيها ، وكانت أمها قد قرأت مذكراتها ، وعرفت بحبها لسهيل ، فتمتعت من لقاءه . ولكن ناهلة كانت تقابل سهيلاً حليمة ، وكانت الأم في الوقت نفسه تراقب ابنتها ، وتشتغل وقد استطاعت أن تلحق بها في مكان بعيد كانا قد ذهبا إليه لبقاء بعيداً عن الأنظار . وهناك جذبتها من العصبية ، وطلبت من سهيل أن يكف عن لقاء ابنتها ، وهددته بأنها عازمة على سحقها

إيمانه بفعالية واقعه المتخلف ليزيد من غمزه ، وليدفعه إلى تسليط الأصواء قوية على مظاهر تخلفه ، وطبيعة حياته العاجزة عن فعل أي شيء ، حتى عن مواجهة الحقيقة ذاتها ، على محويزم حدة اغترابه ، فيستعرض لنا بية المجتمع الممزق بعلاقاته الواحية ، وروابط الناس بعضهم ببعض ، حتى تتبين حقائقها في القاع البعيد .

عالم الشمال في البلدة في خلاف دائم مع الحى الجنوبي . أما عائلته فهي متنافرة معككة ، والبيوت في المدينة تحيط بها الأسوار العالية من كل جانب كي تحمي النساء وتمنعها من رؤية الشمس ، وعقربا الساحة الكبيرة في وسط البلدة لا يتحركان .

أدرك سهيل أن الأعداء ليسوا المشكلة الرئيسية ، وأن هذا الشعب هو عدو نفسه ، وأن الفشل ينبع من الداخل في الدرجة الأولى : «قد مثلنا الآن أمام أعدائنا في الخارج ، لأننا تجاهلنا أعدائنا في الداخل . علينا أن نثور على تراثنا أيضاً»^(٣١) . وكأنني به يردد آية القرآن الكريم «إن الله لا يعبر ما يقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم»^(٣٢) .

ويحب سهيل «ناهلة» ، إلا أنها من دين آخر . وهذا هو ما يجعل هذا الحب دنساً في نظر أهل البلدة ، فلا يجوز لرجل أن يحب فتاة من دين مختلف عن دينه ودين آباءه . وقد منصلها من لقاء حبيته ، بحجة أن الرأي هو للدين ، وأن هذا الحب يشكل وصمة عار بحق العائلة ، كما أن المجتمع يرفض هبة شوقى عنه ؛ كما منعه من حرية الكلام حول الموضوع ، فالتقاليد والمعادن لا تسمح ؛ وهذا كل ما في الأمر ، فليس هناك حرية في الاختيار . ولكن سهيلاً يرفض هذا المنطق ، ويحاطب أم ناهلة وهي تسأله أن يكف عن حب ابنتها : «رفض الأشياء التي تفرض علينا ، نعتقد أن من حق كل شخص أن يختار مصيره»^(٣٣) . ويقول لصديقه فريد حول نفس الموضوع : «إنني أرفض أن أؤمن بشيء مجرد أن أهل يؤمنون به ، أرفض أن أتع دون أن أختار . ليس من حق أن أصح الأجيال القادمة في قعقم وأغلق عليها ، أحررها أن تنفس بحرية . بأي منطق يستطيعون حتى ؟^(٣٤) .

كل هذه الأمور فصلت سهيلاً عن جديده ، ورأى سهيل أن مدينته بشعبها مفصولة عن الجذور ، وازدادت أزمة علاقته بالمجتمع سوءاً . لكن إنذار العدو ، والمعركة القريبة الواقعة خلال أيام ، ووعيته في البقاء والمشاركة ، وحاجته الملحة للانتشاء ، وإيمانه بانطلاق الربيع في بلده ، وبقينه بولادة جديدة ، كل ذلك دفعه إلى الانتظار ، برغم شعور الاغتراب للرير الذي يشل نفسه . هاهو ذا يقول : «هي حاجة للانتشاء ، الانتهاء للحقيقة ، هذه أرضنا ؛ فيها نجوع وفيها نشع . هذا الشعب ناهه الآن ، لكنه في السابق عبد لحوريس . لم يعبد من أجل جماله ؛ عبد فيه الموت من أجل انبثاق الربيع»^(٣٥) ولحق ركلمات

ملك أن تنسى كل شيء . لا حاجة أن نجيب على هذه الرسالة (٣٠)

لجاء : شخصية سائبة من دير البحر ، عاشت في لندن ، وعشت الحضارة الأوروبية بكل ما فيها من عذ وسمين . عادت إلى بلدها فشعرت بالاعترا ب العميق عه ؛ فهي لا تؤمن بتجتمعا . كل ما تؤمن به هو الحضارة العربية ؛ فلا شيء يربطها بدير البحر . تجلس في البيت تستمع إلى الموسيقى الأجنبية ؛ موسيقى الجاز الصاخبة ، تحرك فيها المشاعر الحسية . أسطوانات فاجر وشوبان تجعلها تحلم بالعالم المثالي الغربي . وهي ترفض كل ما في مجتمع دير البحر ، وتنفصل عنه بغيرها ووجدانها ؛ تنقسم عه ، وتأس ، وتكره تراب بلدها ، وتبعد عنها ، وتشتت من تحملها وتيمم البالية . وهي تعطي جسدها لأي غريب قادم من أرض أخرى ، فقط لآه غريب عن دير البحر ، إمعاناً في الأسلاخ عن مجتمعها وهروباً منه .

يلجأ سهيل إليها حين لا يستطيع لقاء ناهدة . وكأنه يريد أن يهرب من اغترابه في أحضانها الدافئة المليئة بالشهوة . وهي تنهم سهيلاً بعدم الاستقلالية وبالخنوع ، لأنه يرفض أن يهرب من دير البحر في معركة مصيرها ؛ وتقول له غاصبة :

وأما نحن فسنهرب . سنترك لك الرعاع والتقاليد المقدسة ، والشوارع الصيفة ، والحريم والأسوار حول البيوت ، وثياب الداحلية كي تنام معها في أيام الصيف في بلاد النوم . سنهرب ، سنهرب (٣١)

إن تفكيرها في لندن وحضارتها لا يتوقف لحظة واحدة ؛ فهي مأخوذة بها ، معجبة بناسها ومسارحها ، سارحة في موسيقها وأحداثها ؛ «كم أود أن أترك هذا البلد ؛ أيام لندن لا أنساها ؛ الجامعات والحدائق العامة والمسارح والموسيقى والكتب والبشر . نعم البشر ؛ نعيش في عالم بلا بشر ، بلا شيء» (٣٢)

وكان سهيل يناقشها علواً بالوهي والإيمان بضرورة تعلقه بالأرض ، وبحاجته للأنهاء والبحث عن الحقيقة . لكن سلبية لجاء كانت أقوى من أفكاره ؛ وهي لا تزال تشعر أن قروناً تفصلها عن شعبها ؛ «كيف يمكن أن أشعر بالأنهاء ؟ لا أريد أن أخلق بالموت ، أريد أن أخلق بالحياة ؛ أن أغير صميمها كالسهم» (٣٣) . وهي في الوقت الذي تنفتح فيه من أعماقها مشاعر الحب لبلدها ، وتعرض فيها مشاعر الكراهية له ، تروح تستعدي سهيل من أجل أن يقيم معها علاقة جسدية ، وكأنها تهرب من اغترابها في أحضان الحب . وهي ترفض اللقاء في دير البحر ، كما ترفض الإسهام أو حتى التفكير في تغيير المجتمع الذي نرفضه (٣٤)

فريد : ابن دير البحر البار ؛ حبه لها عميق الجذور ؛ فكل قطرة من دماثة هي لدير البحر ومن أجلها . يؤمن بها ، ويقبل

في البيت إذا ما التقي بها ثانية ، وطلبت منه أن يقبل بما فرضته الأديان . وحاول سهيل أن يدافع عن وجهة نظره ، إلا أن الأم حرمت من القول ، ومن التعبير عن أي شيء ، ومضت بابستها ، تاركة لياه وحيداً يهكر فيما يؤمن به دون أن تستمع إليه .

التحق سهيل بالمهمة التي أنيطت به من قبل رئيس بلدية دير البحر . ونقضى هذه المهمة بأن يقوم بالاتصال برئيس أركان دولة عربية شقيقة ، من أجل تنسيق التخطيط للمعركة ، ومن أجل المساعدة في السلاح والمال . وهو في مهمته كان يفكر في ناهدة . اتصل بها ، وسأها أن تلتقي به ، إلا أنها كانت غير قادرة على لقاء ؛ فهي تخاف أمها واللس ، وتشعر في الوقت ذاته بالعربة عنهم ، وتفر منهم ؛ فلا شيء يربطها بهم سوى قيودهم التي تدمى يديهم وفكرها ؛ فأفكارها تختلف عن أفكارهم ، وتتناقض مع مفاهيم المؤسسة الدينية التي يسيرون وفقاً لتعاليمها ، وتتعارض مع الأعراف الاجتماعية التي يحافظون على حرميتها ؛ «فالأشياء التي استشهد أبوها من أجلها لا تعني لها شيئاً ، تكرهها دون أن تدري لماذا» (٣٥) .

وهي تمش في مرحلة متوترة من الضياع والتسرق ؛ وقد امتلأت نفسها افتناعاً بالعصب والرفض ، ولكنها بقيت عاجزة عن التمرد والرفض ؛ وكل ما تستطيع أن تفعله هو أن تستمع للموسيقى وتبكي ، وكأنها تنتظر من سهيل أن يخلصها من هذا الواقع ؛

سهيل ، لماذا تتركني وحدي ؟ حسبتك ستستمر في حصار أسوار بيتنا حتى تهلم فأخرج إليك ، وأرغمي على صدرك مثل قميصك ؛ أرغمي على قدميك مثل شريط حذائك ، أيها الفاتح الكبير ، دع جنودك يقدمون إليك قرباناً» (٣٦) .

غريبة تحاطب عربياً ، وكأنها تجد فيه قوة تشحن عربتها بيمان جديدة ، وأمل حفي ، ومصير مجهول ؛ فقد وجدت نفسها الصائفة في شخصه وفكره ؛ ينهضها من سباتها ، ويرمها الحقيقة ، دون أن تصل إليها

وحين فقد سهيل الأمل في لقاءها ، أدرك أن هذا الحب يقف في طريق مسدود ، وأنه لا سبل إلى تحقيقه ؛ فحيث يسيطر عليها الخوف ، وحيث يتسم بالصدق والخنوع ، ففكره هذا الحب العاجز الذي لا يسبب إلا المذابح والألم . ولام ناهدة لعجزها عن لقاءه ، وحمداً مسئولية قطع العلاقة بينها ، فخط إليها رسالة وهو في مهمته يواجه معركة المصير ، يقول فيها : «ناهدة ؛ أمك تعلق الوافد على حياتنا ، فتبعين وراء الوافد . كان الأخرى بك أن تحطمها . يؤلمني أن تستسلمي لهذه الإرادة التي تستبد بمصيرنا . لا أريد أن يكون جينا تلهيا بأشياء صغيرة . تأمل أن تكون مشكلتنا أنك لا تستطيعين الخروج من وراء أسوار بيتك ؛ لم نترعى الحجاب ؛ الحائط أصبح حجاً . سنحاول ألا أراك . لا أريد أن أعذبك بعد الآن . باسم هذا الحب أطلب

آخر ، يتابع عملية تنظيم المعركة ، ويحاول حصار العدو ، ووجهه عن تراب أرضه ، بإرادة لا تعرف الخوف ، وبإيمان لا يتزعزع ، إلى أن سقط صريعاً في معركة المصير ، وقد اختلطت دماؤه بتراب الأرض التي يحبها

والآن نحن أمام شخصيات أروع ؛ ثلاث منها مقترنة ، وواحدة متدعة ؛ فريد هو الشخصية الوحيدة التي لا تشعر بالاعتراب ولا تعرفه . وهو شخصية ثالثة مستقرة ، لا تربدها الأيام الستة إلا إصراراً على الاندماج في هذا الشعب ، وإلا تعلقا بتراب الأرض وبأسها وتقاليدها وقيمها . إنها شخصية متميزة بالوجدان ، مغلوبة على الإيمان بالأرض ؛ وهي تمثل شخصية الإنسان العربي الذي يقبل واقعه ، مدعوها بصدقته وطيبته ، ويخلص لوطنه ، ويضحى في سبيله بحياته ، حتى يدون أن يرفع الأسئلة ، ويدون أن يفكر إلا في الإخلاص لأمته . وهو جندي يطيع الأوامر دون أن يشارك في صنعها . إنه يقبل كل شيء ، ويدل طاقاته في كل الظروف من أجل الأرض التي ولد فيها ، والتي تشكل رمز وجوده ، وتصنع هويته القومية . إن «فريد» هو صورة الشخصيات الفردية الطيبة في مجتمعنا العربي ، التي تجرأها الحماسة إلى الاستشهاد ، والتي تؤمن بسلامة الواقع ، وتتبع دون مناقشة أو خيار . هي إذن شخصيات مغلصة ، لا تريد أن تعمل الوحي ، كما أنها لا تريد أن تشارك في صنع هذا الوحي . إنها شخصيات تابعة بلا حرية أو وعي ، بغية الوصول إلى الهدف السطحي فقط . هذا الهدف ينحصر في دفع الأعداء عن احتلال الأرض ، وإبعادهم عنها ، ولا شيء آخر .

أما الشخصيات الثلاث الأخرى : لمياء وسهيل وناهدة ، فهي شخصيات مبحرة في اغترابها ، محزنة ، معتصرة بالضيق . فما مصادر الاعتراب عند هذه الشخصيات الثلاث ؟ وما ردود فعلها ونتائجها السلوكية ؟ وهل تمكنت من حل أزمة اغترابها ؟ وكيف ؟ وهل تشترك هذه الشخصيات في ظواهر مشتركة ، أدت بها إلى مشكلة مشتركة ، ونتيجة واحدة ؟

لمياء وسهيل كلاهما عرب حضارة الغرب وعاش في أوروبا مدة من الزمن ، وكلاهما عاد إلى بلده يحمل وعياً مختلفاً ، فهو يريد تغيير الواقع القائم وهدمه . أما لمياء فتعرضه ذوقاً لإرادة في تبديله . كلاهما نعم بالحرية في بلاد الغرب ، وشعر بفقدان في بلده . عرفا القيم الغربية ، وأحسا بثقت القيم في وطنها ، وشعرا بالمعجز . لكن العارق بين الشخصيتين كبير ، والمفارقات بينهما بعيدة ؛ فهيل عاد إلى وطنه ، بملاء الانتهاء ، فاصطدم انتمائه بمرارة الواقع ، فأحجم عنه . وهو يحب شعبه ، ويتألم له ، ويحمل آلامه ، ويبحث عن الطريق لتجاوز واقعه ، ويبحث عن الحقيقة الواقعية والانتفاء الأصيل . عاد إلى بلده فبحول انتعاشه إلى اغتراب . غير أن لمياء رحلت إلى بلدها تحمل نفسية مقترنة ، حتى قبل أن تطلق قدمها أرض الوطن . إنها تشعر بالانتماء العربي ، وتكره البلدة وأهلها وبني شعبها ، وتشعر

كل قسمها وتقاليدها . لا يعرف الاعتراب إلى نفسه طريقاً ؛ فالاعتراب كلمة عبر موجودة في قاموس حياته ، وهو لا يريد أن يسمع بها . إنه رمز يمثل رمز دمر البحر في صدقه وإخلاصه ومحاسنه ، ويرى أن عليه أن يضاعف من مسؤولياته وعمله أمام مشاكل البلدة ؛ فهو يلجأ إلى التكيف مع الأوضاع الصعبة بدلاً من التمسك بها

وأمام إنداد الأعداء وتهديدهم بمسح البلدة عن وجه الأرض ، يدرك فريد بلا تردد أو تفكير أن الموت هو الرد الوحيد ؛ «عند المعركة سنواجه الموت ؛ سنقف في قلبه ؛ محقق به ؛ نهرمه أو ننتسده»^(٣٠) . فريد يحمل لواء التحدي بأبيل صوره ، مدعوها بالشجاعة والالتزام الوجداني والإيمان العميق بحب الأرض وضرورة الدفاع عن وجودها ، فيسرع منذ اليوم الأول للإنذار إلى تنظيم المقاومة الشعبية ، ويبدأ بتدريب الشباب ، ويتولى عملية توزيعهم وتنظيمهم . وهو ينسق عمله مع رئيس البلدية ، فيكلف الرجال بمهامهم ، ويشد من أزرهم ، ويمنع عنهم الخوف ، ويقوى فيهم قوة الإرادة والصمود ، ويشعر البلدة بمسؤوليتها التاريخية في القتال ، ويجمع الرجال من الحرب ، ويهدد أصحاب السبورات ؛ فكلهم هو أن يقاتل أو يموت

يطلب من سهيل أن يذهب إلى الدولة الشقيقة مع «عبد الحليل» من أجل طلب المساعدة ، ومن أجل ترتيب كيفية وصول صفقات السلاح في أثناء المعركة . وهو يوجه الأوامر إلى بقية الرجال ، فكل الجهود يجب أن تتوجه إلى المعركة ؛ فلا وقت لإصاعة أية دقيقة

وفي اليوم السادس ، في ساعات الصبح الأولى ، ينطلق الرصاص من كل مكان في دير الحر ؛ فالعدو يفتر بالبلدة قبل انتهاء مدة الإنذار بيوم كامل ؛ إذ كان من المنتظر أن تبدأ المعركة في اليوم التالي ؛ «إنها معركة حقيقية يواجهونها عراة . الدوى يفسر البلدة الناس يترامسون في الشارع نحو البحر . السيارات ترقى . أزيز ، لعلمة»^(٣١) .

أين جيش الدولة الشقيقة ؟ أخبر سهيل نقيطت . «عبد الحليل هرب بالأسواق»^(٣٢) . الأعداء موزعون في جميع أنحاء البلدة ؛ فقد تسللوا في الليل ، دون أن يشعر أحد بهم . وانطلق فريد إلى مركز المجاهدين . وكان قبل خروجه من البيت قد حمل أباه المريض إلى النافذة ، ووضع لسدقة بين يديه ، وركبها على كتفه ، وصوبها نحو الزقاق المواجة لنافذة ، وودعه ، واتجه نحو الباب الخارجي وأعلقه وراءه بسرعة حتى لا يسمع مستعانة عمته . ثم يأخذ خمسة من المجاهدين الذين وصلوا إلى المركز ، وينجدهم إلى الحى العربي لمواجة الأعداء . لكن العدو أحاط بهم من حلف ، وأطلق رصاصه عليهم . وقد استشهد مجاهدان على الفور ، وأحرأ حيدلها الرصاص العابر . وما زال فريد يتنقل من حى إلى

بزيف كل شيء . وقد جعلتها شخصيتها السلبية ذات الموقف السابق للأحداث ، النافر من الأرض ، المجرى عن كل مسئولية أو هدف - جعلتها تعيش في عزلة نافذة لا تعنى إلا الهروب والاسلاخ عن أمتها ، دونما تبرير لخل هذا النوع من الانفصام . لقد كان ههما الوحيد حين اقتربت ساعات الحركة هو أن ترحل عن وطنها ، فهي لا ترى فيه إلا المعجز والموت الأكيد ، وهي تريد أن تمارس حياتها المحرقة من أية قيمة في بلاد الغرب ، تنعم بهدونها وأجوائها ، وتستمتع إلى الموسيقى ، وتستلقى بعاء على شاطئ البحر ، وكل ما فعلته في دير الحرم من عادت إليها هو التذمر والتبرم ، وتوجيه الشتائم ضد هذا المجتمع المتخلف ، كما أنها حاولت إشباع رغبتها الجنسية مع الغرباء عن بلدها

إن غربة لمياء هي غربة مزيفة ، لا تعنى شيئاً إلا الهرب من الواقع دون محاولة مواجهته ، والتعلق الأعمى بالغرب وبقشوره ، واعتبار مشكلاته قياً جديدة تضيئها لمياء إلى قائمة قيمة التي تعدها كملاً ومثالية وتقدماً . لقد هربت لمياء ورفضت كل القيم المقدسة ، وانهمزت بصميرها في معركة تلصص .

وهكذا بقيت مغترية ، ولم تحاول أن تحل مشكلة اغترابها إلا بالاسحاب الكلى الكامل .

أما الشخصيتان الرئيسيتان : سهيل وناهدت فهما اللتان تستحقان منا وقعة واهتماماً بأمر اغترابهما وتطورهما وتجاوزهما لهذا الاغتراب ، وهما اللتان تشكلان ساحة صراع مع المجتمع ، يبدأ بالنمرد ، ويستمر بالتحدي والرفض ، وينتهي بتحقيق الانتصار والتعبير . وكان خبطاً غريباً يربط بين هاتين الشخصيتين ، ويوحد بينهما ، ويدفع بهما إلى مصير مشترك ، فهما تلقيان في رحلة اغترابهما ، رحلة فراقها وعداها ، وكأن منطق التاريخ بمهادته الجدلية (نفس الظروف تؤدي إلى نفس النتائج) تنطبق عليهما ، وتصبح مصيرهما الموحد . لقد التقيا في الحب ، ونجرا مرارة الغربة ، ثم تجاوزاها معاً .

إن جملة من الأسباب والمصادر دفعتها إلى هذا النوع من الاغتراب ، كان المعجز واحداً منها ، فكلاهما يشعر باللاقدرة ولعجز عن الاشتراك في تقرير مصيرهما . كان سهيل في بلده مواطناً مسحوقاً ، فدير البحر تسيطر على كل الأمور دون أن تسمح لأحد بإبداء الرأي ، أو الإسهام في صنع القرارات ، أو المشاركة في جواب شاطئها وفي قياداتها ، فالأصوات مخوقة ، والمعارضة ملعبة من دستورها ، ولا وجود لها ، وليس لأحد حق - الاختيار .

إن هذا النوع من المعجز السياسي ، الذي يتطلب من المواطن أن يكون عاتياً عن المسرح ، شاء أم أبى ، وهذه الدكتاتورية انظلة ، قد دفعا سهيلاً إلى غربة سياسية .

أما ناهدة فإنها وإن لم تعرف هذا النوع من الاغتراب السياسي فلم يكن اغترابها يقل مرارة تجاه العائلة والدين ، فهي

لا تؤمن بتقاليد المؤسسة الدينية التي عاشت في أجوائها ، والتي لم تكن تعنى لديها شيئاً . وهي - من ثم - تكره كل العوائق الاجتماعية ، والخرافات المتمثلة في تقديس الرعامات الوهمية إن ذلك المجتمع المتعصب ، الذي ينزع إلى الطائفية الصبغة ، والذي لا يستطيع أن يقبل علاقة حب حقيقية وصادقة ، لا يمكن إلا أن يكون مجتمعاً مزيفاً ، يعاني أمراض الوهم وصيق الألق ، ويتقن فن صبح القوالب الجاهزة ، ويصنع في تشبهها في أصاق الشعب ، ويحجب - من ثم - الحقيقة عن الرؤية . ويشارك سهيل في هذا النوع من النمور ، فكلاهما محسوس من الحب ، وعاجز عن تحفيقه ، ومسحوق تحت سلطة العائلة والدين . وهما يتحيطان في بحر الصياح ، كل منهما يطلب من الآخر أن يحطه . ناهدة تستصرخ سهيلاً : «حسبك ستستمر في حصار بيتنا أيها الفاتح الكبير ، لماذا تركى وحدي ؟» (٣٨) في حين ترى سهيلاً يوقع اللوم والمسؤولية عليها : «تعبين وراء الوافد ، كان الأخرى بك أن تحطيه» (٣٩) . إنها غريبان عاجزان ، مجرذان من القدرة ، يحصرهما الألم

ومصدر آخر من مصادر الاغتراب التي دفعت بهاتين الشخصيتين إلى عدم الانسجام مع المجتمع ، هو التناقض الناشئ عن انحلال القيم والمعايير وتفككها ، وعجز هذه القيم السائدة - نتيجة لذلك - عن السيطرة على سلوك الإنسان ومصلته ، فهذه القيم تجمع التناقض ولعموص إلى جانب العوائية السطحية . وينتج عن لواقع تماماً وهي لا تعكس إلا الزيف والتضليل ، ولا تمثل إلا الخديعة والرياء والكذب . وسرعان ما يكتشفها المرء ، ويفترب عنها ، حين يتعرض له تناقضها وعاقها ، وعدم قدرتها على تجسيد الحقيقة ، وإيمانها في تشويها . لذلك كانت الخطب والشعارات مرفوضة عند سهيل ، فهو يشيح عنها كلما سمعها : «موت من أجل الوهم والفراع» إننا نعيش أيضاً من أجل الموت والفراع . الموت والحياة شيء واحد . «ماذا يفهم بائع الحلوى ذلك عن الموت ؟» (٤٠) .

فالواقع يتناقض مع الأهداف ويسير في خط معاكس لها . يختلفون حول أشياء تافهة . جيل يأكل ويشرب ويلعب الطاولة وينام مع زوجاته بعد الظهر فيما يعد الأعداء المحططات لتهربها ، فيما هم يعدون الخطط كت أنت تبني سوراً حول بيتك كي لا تقع المهرج على حريمك» (٤١) هي أيام الحرب لا تسمح إلا بالشعارات والخطب الحماسية من رجال أنفوا مثل هذا النوع من المرايدات الكلامية حتى أصبحت جسرنا لا يفصل عن وحودهم . ويؤلم «سهيل» هذا الرصع ويزيده فيعسا وغربة . «يريد أن يتعد فقط . لماذا يحس بالصياح كلما وجد نفسه بسمع خطاً ؟ لم يضر ؟ إنه يكره أن يصيح في المجموع» (٤٢)

القيم التي يؤمن بها سهيل تتناقض مع القيم المعككة التي لا تعنى شيئاً إلا التضليل ، والتي تصطدم بقيمه التي يحلم بها لذا يضر منها ، ويدرك أن كل شيء في السلطة سائر إلى انكشاف

الجمود ، ترمز إليها الرواية بالساعة المتوقفة عن المسير والحركة ، وتختلط جميعاً بفقدان الحرية بكل أشكالها وأنواعها ، وتؤدي بشخصيات الرواية إلى الاغتراب الحقيقي ، وتجرفهم بأمله

إن هذا العجز الكامل هو الذي دفع بهلية إلى الحرب لكن الأمر يختلف عند سهيل وناهدة ؛ فقد نجورت هاتان الشخصيتان اغترابهما ، وخرجتا منه ، صانعتين إشارة فخر جديد ، ومشتريين بالنصر ؛ فكيف تمكنتا من تحويل المروعة إلى نور ؟ وكيف كسرتا قشرة اليقظة المتكسبة لدى بنتها الأحياء ؟

نعود إلى سهيل الذي التحق بمهمة الاتصال بأركان الدولة العربية الشقيقة . كان معه «عبد الجليل» ؛ إلا أن هذا الأخير قد سرق الأموال المجموعة لشراء السلاح ، ووشى بسهيل إلى سلطات العدو . «عبد الجليل» هذا ، كان يدعى الوطنية وحب الأرض ، يبيع شعالات التضال وضرورة التمسك بالأرض وعدم الهروب ، ووجوب الشهادة والموت في سبيل القضية ، إلى آخر ما هناك من كلمات وهجارات طنانة ، نسمعها من أفواه المزايلين من أبناء شعبنا ، المتأقين بصحاتهم ووجدانهم ، الحائنين لأرضهم وترايبهم ، الراشدين بالشرفاء والصادقين إلى سلطات العدو أو عملائه . وهكذا قبض العدو على سهيل في طريق عودته من الدولة الشقيقة ، وأدغموه زنزانة التعذيب من أجل أن يعترف ويعطيهم المعلومات التي حصل عليها من الدولة العربية الشقيقة . وقد مارس العدو ضد سهيل أبشع أنواع التعذيب ، من صفع ، وضرب ، وجلد بالسياط ، وإهانات وممارسات هيلوانية ضده ، تستهدف لمخاطبة نفسيته وغسل دماغه . وكان ينجص للتحقيق بعد كل عملية تعذيبية يتعرض لها وي طرح عليه السؤال : ما الغاية من اتصالك ؟ لكن سهيلاً الذي «تعلم أن يحس بمشولية تجاه العالم»^(٤٧) لم يجبرهم بشيء ؛ وهو لن يعترف مهما كانت النتائج^(٤٨) . وبعد غد يزحف عن رأس جيش لإنقاذ دير البحر ويرد عنها الجرازة^(٤٩) ؛ وفي الوقت الذي كان فيه سهيل مسجوناً في زنزانة العدو ، يتمرص لأشكال الإرهاب وأبشعها كافة ، كان الرجال الشرفاء في دير البحر يقاتلون دفاعاً عن وجودهم ، في حين ستمر العدو في حربه الباردة ضد سهيل من أجل أن يعترف . «تركوه حتى استطاع أن ينام فأيقظوه . دفعه أحدهم إلى الوراء ، فلفاه الآخر بحذائه . ارتقى إلى الأرض ، دفعه أحدهم ثانية فتلناه آخر منكم على وجهه فترنح إلى الوراء ، وشعر كأن جسده يكاد ينقص عندما تركزت قدم على ظهره ، ودفعته بقوة إلى الأمام . ترك جسده يتقاذفه كيما شلوا» .

- تريد أن تعترف .

- أعترف بماذا ؟

أحسن بلسعة صوط بين كتفيه ، وصوت الجرس بدوي .

- لمسكت أيها الوقح ! حقق في الصوء حالاً .

وحين تنهار دير البحر في زمن مالع القصر ، يصرخ سهيل : «أين الخطب والتدريب ؟ شيء مذهل ! كل ما قاموا به من استعدادات ثلاثي بأقل من نصف ساعة»^(٥٠) .

أما ناهدة فتشعر بانحلال القيم وتمسحها على صعيد العائلة ؛ وتصبح هذه القيم المتكسكة والمسيطر غير قادرة على إقناعها بالحقيقة ، وما عادت - من ثم - تقنعها بضرورة التزامها بها ، وما عادت صالحة لأن تصبط سلوكها أو تسيطر عليها . وتتساءل لماذا لم تنزوح أمها بعد موت أبيها : «لأن أجل الوفاء لشبح الأب الذي لا يعنى شيء بالنسبة إليها ؟ أم لأن والد أمها رفض ذلك ، في الوقت الذي تزوج فيه هو نفسه من امرأة لم يعرفها قبل أن ينام معها . وقد وصفت هذا المظهر بكونه «سلالة عيب ! سلالة عيب !»^(٥١) وكذلك رفضت ناهدة «العار» بوصفه قيمة اجتماعية ، ومفهوماً يشكل عائقاً أمام الحب ؛ فهي لا ترى في علاقتها بسهيل ما يمت إلى العار بصفة ؛ فالحب عاطفة سامية ، وحقيقة تمثل قيمة أخلاقية لا يجوز نكرانها في سبيل الالتزام بقيم بالية لا صحة لها في أساسها .

غير أن الفيلسوفية القائمة في مجتمع دير البحر كانت مصدر لعب دوراً أساسياً في الاغتراب عن المجتمع والدولة معاً . فالنادر الواضح والقائم في البلدة ينم عن تأليف وحدة حقيقية بين أجزائها ، ويمنع عنها الانسجام . فالأفكار متباينة ، والتصرفات مختلفة ؛ وهي لا توحى بأنها بلدة واحدة ذات تاريخ واحد . إنها ممزقة من الداخل ، وخرية التركيب^(٥٢) وخرية دير البحر ؛ بعضها في القرن العشرين ، وبعضها في ما قبل العصر الحبري^(٥٣) .

والعائلات في دير البحر متباعدة ؛ فالخى الشمالى في خلاف دائم مع الخى انجوى . وفي إبان المعركة كان كل واحد منهم يهرب بعائلته ، متجاهلاً عائلات الآخرين ؛ فالولاء هو ولاء عائل وليس ولاء للوطن ككل . ووسط المعركة ، وأمام الموت القادم ، يبدأ استغلال المواطن لأخيه المواطن ؛ فالخس الوطني معدوم ، والمسؤولية هاربة أمام الخشع والموت ؛ «صراخ وشائهم وهويل ، الساء والأطفال والشيخ يزدحمون على أبواب اسبارات . معاويو السائقين يقفون في الأسوار لا يسمحون لأحد بالدخول قبل أن يدفع خمس ليرات . قبل ذلك كان الراكب يدفع ربع ليرة»^(٥٤) ؛ فمثل هذا الوصف المريض ، إضافة إلى التعصب الطائفي المتميز الذي يرفض العلاقة بين شخصين من ديين مختلفين ، من شأنه أن يدفع هذا المجتمع إلى مزيد من التسييسات ، وإلى مزيد من الانحلال والتفرقة ، ويجعل من هذا المجتمع مجتمعاً طائفياً بعيداً عن العلمانية . ويبقى الدين مرتكزاً بالدولة ، ولا يسمح بإفراغ الرواج المدني ، فيؤدي - من ثم - إلى فقدان نهضة القومية ، ويؤثر حيويتها الأصلية .

كل هذه الأشياء مختلفة ، يضاف إليها عدم التطور بل

- إلى متى أحليني فيه ؟

- حتى نعترب .

- إذن سأحذق إلى الأبد^(٥٠) .

أما دير البحر فقد سقطت في يسر ، ولم يكن من المنتظر أن تنهار بمثل هذه السرعة . لقد أكلتها الحرائق فنشلمت ، ودخلها العدو .

وصحك الصابط ، فلم يعد هناك حاجة إلى اعتراف سهيل . وقاده إلى سطح السجن ، وأشار إلى مكان يعود حيث لاحت دير البحر وقد أمتت خرابا :

- فهمت لماذا لم نعد بحاجة إلى اعترافك ؟

ظل يحدق في النار والدخان ، الصابط يقول ساخرا :

- بعد قليل تتحول إلى رماد .

- الرماد يخصب الأرض .

- لنستغلها نحن .

- لوقت قصير^(٥١) .

أما ناهدة لمحين قرأت رسالة سهيل التي أرسلها إليها قبل التحاقه بمهمة ، والتي سأها فيها أن تقطع العلاقة بهما ، بسبب عدم قدرتها على تحطيم الأسوار حولها ، فبدأ انتابها موجة كراهة من الغضب ، غمرت فيها مجرى الوعي ، فاندفعت في المشاوير والطرفات تبحث عن سهيل ، وقررت ألا تعود إلى كلبت مالم تسره . لقد ذهبت إلى أماكن تدريب المجاهدين^(٥٢) ، وتسلقت التلال ، تسأل عنه . وفوجئت بجموع المجاهدين بها ، فلم يتظر أحد مثل هذه الصراحة منها ، فابتة العنصرى تبحث عن حبيبها في دير البحر ، متحدية تراث شعب بكامله . ولما لم تجده ، استندت إلى جزع شجرة كبيرة ، وصرخت في ألم :

«سهيل ، أرجوك أنقلني ! قل لي ما أفعل ! فقط قل لي ! تريد أن أنزع ثيابي هنا وأواجه أمي والحجارة والعلم حادة؟^(٥٣) وتستمر ناهدة في ثورتها هذه ، ناشدة الخلاص من شعورها المكبوت طوال سى حياتها ، ورغبة في هدم كل الأشياء دعة واحدة . بعد أن كانت مسحوة : وأعدك أن أمزق كل ما حاكك العناكب حولي من خيوط سهيل ! سأهدم الحائط على وجهي^(٥٤) .

وكانت أمها تسعها وتطلب منها أن تعود إلى البيت ، وأن تكف عن أفعالها ، خشية المصيبة ؛ إذ لا يصح أن تصدر مثل هذه الحركات عن ابنة الرعيم العنصرى . لكن ناهدة ازدادت في ثورتها ورفضها ، وهندت أمها بالانتحار إن هي استمرت في مصيقتها ، وحاطبت أمها وأنا بحاجة إلى فصيحة . أريد أن أنجدي كل هؤلاء الناس . أكره العناكب أكرهها^(٥٥) . «حياتي لي . أريد أن أحييها أنا»^(٥٦) .

وفي الوقت الذي تنور فيه ناهدة ضد قيم مجتمعتها وظلمه ، بترايد شعورها نحو الأرض حرارة وحما . إنها تحبها وتريد البقاء

فيها . لم تفكر قط في الهرب ؛ كل ما فكرت فيه هو أنها قد نجبر على معادرتها بسبب العدو . لذلك تراها تنقل ، حيناً بذرات ترابها وتقول : «غداً إذا ما تشردنا ، كم سحلم بهذه الأحلام العارية ؛ بساتين البرتقال ، وأمواج البحر ، والتراب الأحمر . سحلم بهذه اللروب والاصلاءات المرتفعات ولأودية .. سنمثل بالحنين وسكن»^(٥٦) .

وهكذا استطاعت ناهدة أن تحل مشكلة اعترافها عن طريق التمرد والرفض المزوج بإرادة التعبير والثورة

وهكذا استطاعت هاتان الشخصيتان أن تتجاوزا اعترافهما تجاوزاً حقيقياً ، يستند إلى حقيقة الإيمان وحقيقة الرفض معا ؛ الإيمان بالمجتمع ، والرفض له ، عن طريق الوعي ، والاختيار الإرادي الحر ، والتمرد الثوري . وقد اتصف فردهما بالشجاعة والمثولية . والإبداع ، وانتقلا بوعيهما العميق والأصيل من الانتباه الهامشي للتولوث ، إلى الاعتراف الحاد ، الذي كشف لهما رؤية جديدة ، تحملا فيها أنواع العذاب النفسي والجسدي ، من أجل العودة إلى الانتباه حودة أصيلة واعية لا رجعة فيها ولا قلق ، وتجاوزاً بمثل هذه التجربة كل الأشكال والأنماط الموروثة والإطارات الصيقة ، فشكك في الأصول ، وحرورا العقل من السلبية والماضي ، وافتتحا على العالم . والقضية لا تنحصر فيها ؛ إنها قضية مجتمع كامل ، كلنا أبطاله ، حين نبحث لأنفسنا عن الخلاص عن طريق هدم الأصول التي فلتتها الأجيال بحبال لا تصلح للمجابهة ، فسأى نحن لنحررها وننحرر ، وننتقل لمواجاة الشمس . فالرواية تصور مجتمعاً العربي في حالة تناقض (تناقض الوعي مع الواقع) ، وتبحث - من ثم - عن الحلول . ومالم يكن هذا الوعي فلا يمكن للتناقض أن يحصل . ومالم يكن هذا الوعي مجروحاً بالحرية ، مفرونا بالرفض والتمرد ، ثائراً ، وعميقاً في اغترابه ، ناحت عن الجذور في هدى هذا الاغتراب ، لما كان بإمكاننا أن نترم بهذا الشكل انتاهي في أصالته ، الذي التزم به سهيل عن إيمان لا يتزعزع ، وإرادة لا يمكن قهرها . لقد حول البطل انقصية الشخصية إلى قضية اجتماعية وسياسية ، أو حول القضية الاجتماعية والسياسية إلى قضية شخصية ؛ إذ ليس هناك فصل بين القصتين ، وربط بذلك قصاياهم ومهمهم بقضايا الوطن ومهمهم ، وقاتل من أجل القصيتين اللتين لا يمكن فصل إحداهما عن الأخرى . هذا الخط يصل بينه وبين المجتمع أو الأمة كهيئة لا تفصل عن ذاته ؛ أي أنه يشعر حتى السحاح بأنه مع الأرض التي نت من ترابها ، فكره واحدة لا تنحرا^(٥٧) .

إن سهيل ، وناهدة، في اعترافهما ، يكشفان الحقيقة المرة التي تلثب حولها وساسل مد قرون دون أن يدرك فحواها ؛ فيها يكشفان التحلف الحصارى الرهيب لدى بعيشه ، ورفضه ، ويجاولان كسر كل أشكال العجز بمعولها الذي صبح منه الوعي للقرون بالحرية والتمرد معزلاً حاداً . وقد تجلّت مظاهر هذا

الأرمتين ، وكى تصور كيفية الخروج منها ، مثلاً بنهضة وسهيل في انتمائها الواقعى ، وفى كشفها لميوس التحلف القائم .

فالوعى في مرحلة الاغتراب الحقيقى هو الذى يعطى الأشياء فلسفتها الحقيقية ، وصورها الواقعية ، ويبرز تناقص ما هو قائم مع ما هو واجب ، ويدفع العقل إلى التحرر والبحث عن الحلول ، من أجل تجاوز هذا الواقع وتبديله . وإذا ما نجح هذا الاعتراب في الرعى والحرية - كما تجبرها الرواية - فإن هذا الاغتراب سائر نحو البناء والتغيير ، ونحو تجاوز الاعتراب نفسه ، إلى الانتهاء الأصيل . وهكذا رأينا سهيلاً بمصل التعذيب والموت على أن يعطى العدو المعلومات . ولو تصورنا رجلاً آخر لا يتحل بهذه الدرجة العالية من الانتهاء فكيف تكون النتيجة ؟ أما كان سيترف من اللحظة الأولى وبعد ساعة السوط الأول ؟

وقد رأينا «عبد الجليل» المتمى بلا وعى أو اغتراب ، كيف سرق أموال السلاح ووشى بسهيل في معركة المصير ، ورأينا «لمياء» بفريتها السلبية اللاواعية ، كيف انهزمت من البهجة كى تهزم من الموت . ففريتها العاجزة العمياء هذه لا تفل خطراً عن انتهاء عبد الجليل الخائن ، فكلاهما بلا وعى ، ومن هنا كان هجرهما . وقد تراءت لنا صورتان من صور الاندماج : إحداهما صادقة ، يمثلها «مريد» ، والأخرى مزيفة ، مثلها «عبد الجليل» . ويبقى اغتراب سهيل ونهضة اغتراباً مبدعاً ، واكتشافاً أصيلاً دائماً ، ورؤية جديدة غنية ، تقصد الاغتراب من أجل غربة الذات ومسح التفضيل عنها ، وتهدف إلى وعى الواقع وكشفه ، من أجل مواجهته وتغييره وتجاوزه نحو البناء والنصر وبلورة الهوية القومية .

وكلمة أخيرة : لا يمكن الفصل بين بركات الروائى وعالم الاجتماع ، وإن كانت رؤيته الروائية سابقة لرؤيته بوصفه عالم اجتماع . غير أن معرفته الدقيقة بالسلوك الإنسانى ، واكتشافه للحقائق ، وغوصه في تشعبات العلاقات بين الفرد والمجتمع ، وسيره العميق لأغوار النفس ، وتصويره لصراخها واغترابها ، كل هذا جعل من كتاباته جمعاً بين الرواية وعدم النص الاجتماعى ، وكان تخصصه في علم الاجتماع إنما جاء توطيئاً لإدائها لأدبه ، دفع به نحو الخلق . أما نظريته في الاعتراب من حيث مظاهره ومصادره ومواقفه فتتوافق مع نظريات أبطاله ، إلا أنها تختلف عنهم في النتائج السلوكية . ضى الوقت الذى يرى فيه بركات عالم الاجتماع أن الإنسان العربى «محض صد عدوى الاعتراب والثورة الحقيقية الشاملة ، ضمن قلاع الدين والعائلة والحركات شبه الثورية والخوف من الخارج ، مما يجعله يحترق الرصوخ بدلاً من الثورة»^(١٠) - نرى بركات الروائى يرفض

التمرد برقص كل ما من شأنه أن يعيق التطور ، فرفض القيادات لسياسية العاجرة ، والمؤسسات الدينية المتعصبة ، والعلاقات الاجتماعية المستندة إلى تقاليد ومفاهيم مألوفة لم تعد صالحة لمجابهة التحديات ومواجهة العصر ، ودعياً إلى تحرر المرأة وإعطائها مسئولياتها وحضورها ودورها في المجتمع ، ورفضاً العقلية المسطرة بتعصبها وجهلها وقسوتها في حق الحريات وإحلال الوعى . وأيضاً فيها سلطان الصوة قوياً وساطعاً على أزمة الانتهاء وسط هذا النوع من التحلف المكل بالقيود العولادية ؛ هذا النوع من الانتهاء الذى يصطدم بجمرة الواقع ، ويريد أن يتجاوز حدة وبلا مقدمات تمهد له الشروط اللازمة لنجاحه أو لقبوله على الأقل . عبر أب الواقع الملموس والمستند إلى الحقائق التى نعيشها ، المجتمع وتكشف موقعه ومكانه في سلم حضارة القرن العشرين ، وتقدّمه بالمجتمعات المتقدمة التى تحقق كل يوم تقدماً جديداً على صعيد العلم والتكنولوجيا ، وتكشف لنا سعة أفق العميقة بيننا وبينها ، وتعطينا الشعور بالفزمية والهامشية ، يجعل الكاتب يضرب بقوة وجبروت بسوطه الحضارى اللاذع من أجل إسقاط الوعى دفعة واحدة ، ودون سابق إنذار ، صاروا النظر عن مئات السنين التى كان مجتمعها فيها ولا يزال يعيش في نمط معين من الحياة ، ونمط تركيبة خاصة من القيم والمفاهيم والأساليب وطبيعة التفكير . غير أن الكاتب يؤمن بقوة أن عملية إسقاط الوعى هذه هي ضرورة للتغيير ، بحاجة ونحو استواجه تحديات مصيرية لا تنتظر الاستيقاظ البطيء بالتكامل ؛ فالأعداء كما يقول الكاتب : جاعلون في أصمهم لأنهم يحتلوا هذه «البلاد»^(١١) . كما أن نخنما بكل أشكاله يعوق عملية المواجهة ، ويشل القدرة على التحدى . لهذا فقد صدقت نظرية الكاتب حين «نهارت دهر البحر في أقل من ساعة . وإذا كانت هذه الرواية قد كتبت في عام ١٩٦١ ، وهدت عملية إسقاط غير مقبولة ، فكيف إذن نفسر نكسة حزيران ١٩٦٧ ، التى جردتنا من كل شيء ، وكنا عاجزين فيها عن مواجهة العدو والذات ، وأسيينا أضحوة تاريخية أمام العالم كله ، أضحوة أكسبتنا عاراً لن يعرفه التاريخ ؟ وإذا كانت هذه الرواية سابقة للوعى العربى ومتنبئة بمستقبله ، فإن كل ما كتبه الأقلام بعد حزيران ١٩٦٧ لا يندى في حقيقته ما جاء في الرواية نفسها ، التى طبعت قبل هذه الحرب بمدة ستة أعوام ، وعددها راح الجميع يدهون إلى إسقاط الوعى . ومن هذه الرواية يختلف مع الناقد إلياس حورى الذى رأى أن الرواية تحاول إسقاط إيديولوجية عربية في المجتمع العربى ، الذى يختلف في طبيعة تركيبه عن ذلك المجتمع ، إسقاطاً مباشراً لا يتسجم مع آلية تطور المجتمع العربى»^(١٢) .

إن الانتهاء الوعى والتحلف الحضارى أرمتان واقعتان في حياتنا ، تهديدان وجوداً قومياً ، ومن هذه الرواية راحت الرواية تدفع مابهاها إلى الاعتراب ، كى تعرض لنا هاتين

والسؤال يبقى : متى يشعر العربي بالاعتراب الكامل من المجتمع ؟ ومتى تتحول غربته الحقيقية إلى ثورة شاملة تعيد إليه جذوره المعلقة في الهواء ؟ وأصوله المفقودة ؟

الجلول الوسط ، ولا يؤمن بالرضوخ ، فأبطاله متطرفون ثوريون ، يحملون معلول الهدم والبناء ، ويرقصون أنصاف الحول ، كما نراه يحاجم الانزامين الذين يبيعون بلادهم لغيرهم .

الهوامش :

- (٣) تجربة البحث عن لق ، إلياس خوري ، منظمة التحرير الفلسطينية ، صفحة : ٦٨ بيروت - ١٩٧٤ .
- (١) دبل للقاومة في الرواية الفلسطينية على شكرى ، صفحة : ١٢ الماملون في الخط ، العراق ، حزيران ، ١٩٦٩ ، العدد ٨١ .
- (٥) والصمت وانظر جبرا إبراهيم جبرا ، المقدمة : صفحة ٢٦ دار مجلة شعر ، بيروت ، ١٩٥٨ .
- (٦) أدنى بما ورد عن مفهوم الاعتراب والتطريبات المختلفة فيه ، إلى بحث في علم النفس الاجتماعي بعنوان : الاعتراب والثورة في الحياة العربية ، حليم بركات ، مواقف ، العدد ٥ ، السنة الأولى ، ١٩٦٩ . والبحث منشعب ، فاقبست منه ما يلائم غرضي مع التصرف

• أود الإشارة إلى أن رواية «سنة أيام» تعد في نظر الدكتور الأشتر «أحسن رواية عربية كتبت عن النكبة» إذ يقول : «إن الرواية في بنائها الحساس ، ورسم شخصياتها ومعانيها التي يسطرها ، وشاعرية لغتها من أحسن روايات النكبة» وقد توفرت لكتابتها - على صغرته يوم كتبها - تجربة كثيرة وثقافة متنوعة غنية ، تحملها الرواية وتدل عليها . لتصويره للتجربة النفسية تصوير حي . . وقد خلطه برمز دقيقة موحية توفر عليه الابتداء وتقبل وجه التجربة بالشعر . . ومعرفته المختصرة بضميمة المرأة العاشقة وفهمه لوجوه التحلف . . ورصده المعبر كدلائلها في كبت طاقة الحياة وتشتيتها . وقدرته بمد هذا كله هل أن يصير حقائق القصة التاريخية التي تعمل في دعم الحياة في هذا المجتمع المتحلف . . وانطلاقاً بهذا الوطن وجيشان حبه له ، والخوف عليه ، وتصويره لهذه الأحاسيس الرائعة التي تجعلك تشد عليه بالقلب والأصلاخ . واستجاب أساطيره القديسة وقدرته على فك رموزها الحية ، وشد حصيلتها دي الحناجر الأبدية إلى عربة العصر . ثم وضع هذه الحقائق كلها في نصير للوقت الذي يقف من المدور لسطيح في ضوء تخيله أن يخرج من الأزمة .

مع نفسه جميعاً تنوى هذه الرواية في موضعها المتقدم من الحركة الروائية التي تتناول النكبة بالتصوير والتصير وتعالج من خلالها أزمة القننى في مجتمع متحلف . انظر : دراسات في أدب النكبة ، عبد الكريم الأشتر ، دار الفكر ، ١٩٧٥ ، دمشق ، الصفحات : ٣٨ - ٣٩ - ٤٠ - ٤١ .

- Melvin Seaman. On The Meaning Of Alienation, American Sociological Review, Vol 24, 1959
- Curt J. Friedrich (ed), The Philosophy Of Hegel, Random House, N Y., 1954 PP 3-21
- Herbert Aptheker (ed), Marxism And Alienation, Humanities Press, N Y, 1965 T B Bottomore And M. Rubel (eds) Karl Marx: Selected Writings In Sociology And Social Philosophy. Wats And Co., 956.
- Emile Durkheim, Suicide, Free Press, N. Y. 1966. (١٠)
- Karl Mannheim, Dignosis Of Our Time, New York, Oxford University Press 1964 (١١)
- Morton Gordin, The Loyal And The Disloyal, University Of Chicago Press, 1956, PP 134 (١٢)
- E. Fromm, The Sane Society, New York, Rinehard And Co., 1955 (١٣)
- (١٤) لجذر الإشارة إلى أن اللاقدرة وتعكك المعيد . عن الصعبد المجتمعى - هما مصدرا الاعتراب عند بركات ، يبيى العربية نتيجة سلوكية انظر حليم بركات ، الاصراب والثورة في الحياة العربية مواقف ، العدد ٥ ، السنة الأولى ١٩٦٩
- سنة أيام ، حليم بركات ، دار مجلة شعر ، بيروت ، ١٩٦١ من الرواية الثانية لبركات ، إذ سقتها رواية (التمس خصر ، ١٩٥٣

- (١) إلياس خوري «ثلاثية حليم بركات» ، وعن الشاهد والبطل ، السمر ، عدد ١٧/١٨ ١٩٧٧ .
- (٢) لابد من الإشارة إلى أن رواية «سنة أيام» لحليم بركات - ١٩٦١ - هي ثاني رواية عربية - من حيث التلويغ الزمني - كتبت عن النكبة . إلا أنها أول رواية مواجهة بعيدة عن الاستسلام والدموع . فقد سبق لعيسى الخوري أن كتب رواية هيت من وراء الحدود سنة ١٩٥٩ ، غير أنها رواية انهزمية برمتها ، ودعوتها إلى الاستسلام أكثر منها إلى المواجهة . أما حساب كنفاني فقد جاءت روايته الأولى «رجال في الشمس» في أواخر عام ١٩٦٢ . انظر «دراسات في أدب النكبة» لعبد الكريم الأشتر ، دار الفكر ، دمشق ، ١٩٧٥

- (١٥) دراسات في أدب النكبة - عبد الكريم الأشتر - دار الفكر دمشق ، ١٩٧٥ ، صفحة ٢٥٠
- (١٦) المصدر السابق ، صفحة ٢٦ - ٢٧ .
- (١٧) الرواية ، صفحة ١٢
- (١٨) الرواية ، صفحة ١٣
- (١٩) الرواية ، صفحة ٤٢ - ٤٣
- (٢٠) الرواية ، صفحة ٣٧
- (٢١) القرآن الكريم ، سورة الرعد ، آية ١١
- (٢٢) الرواية ، صفحة ٣٧
- (٢٣) الرواية ، صفحة ٤٦ - ٤٧ .
- (٢٤) الرواية ، صفحة ٩٧
- (٢٥) الرواية ، صفحة ١١٠ .
- (٢٦) الرواية ، صفحة ١١٧ .
- (٢٧) الرواية ، صفحة ٤٩ .
- (٢٨) الرواية ، صفحة ١١٨
- (٢٩) الرواية ، صفحة ١١٨
- (٣٠) الرواية ، صفحة ١١٩ - ١٢٠
- (٣١) الرواية ، صفحة ٩٥ .
- (٣٢) الرواية ، صفحة ٩٠ .
- (٣٣) الرواية ، صفحة ٩٩
- (٣٤) الرواية ، صفحة ١٠١ - ١٠٢ .
- (٣٥) الرواية ، صفحة ٥٦
- (٣٦) الرواية ، صفحة ٢٠٤ - ٢٠٧ - ٢٠٨ .
- (٣٧) الرواية ، صفحة ٢٠٣
- (٣٨) الرواية ، صفحة ١١٨ .
- (٣٩) الرواية ، صفحة ١١٩ .
- (٤٠) الرواية ، صفحة ٤١ - ٤٥
- (٤١) الرواية ، صفحة ٥٢ - ٥٣
- (٤٢) الرواية ، صفحة ١١٦
- (٤٣) الرواية ، صفحة ٢٢٤
- (٤٤) الرواية ، صفحة ١٢٥
- (٤٥) الرواية ، صفحة ٩٣ .
- (٤٦) الرواية ، صفحة ٢١٧
- (٤٧) الرواية ، صفحة ١١٢
- (٤٨) الرواية ، صفحة ١٨١ - ١٨٢ .
- (٤٩) الرواية ، صفحة ١٨٢
- (٥٠) الرواية ، صفحة ١٩٧ - ٢٠٠
- (٥١) الرواية ، صفحة ٢٣٠ - ٢٣١ .
- (٥٢) الرواية ، صفحة ١٢٢
- (٥٣) الرواية ، صفحة ١٢٣
- (٥٤) الرواية ، صفحة ١٢٤
- (٥٥) الرواية ، صفحة ١٢٥
- (٥٦) الرواية ، صفحة ١٨٤ - ١٨٥
- (٥٧) بطل للقائمة في الرواية الفلسطينية ، غالي شكري ، العاصموني في الخط ، العراق ، حزيران ١٩٦٩ ، العدد ٨٤ ، صفحة ١٣
- (٥٨) الرواية ، صفحة ٢٤٠
- (٥٩) إلياس خوري ، تجربة البحث عن أفق ، ومقدمة لدراسة الرواية العربية بعد المهزلة - منظمة التحرير الفلسطينية ، مركز الأبحاث ، بيروت ، ١٩٧٤ . الفصل الرابع : إسقاط التعبير الاجتماعي ، الصفحات : ٦١ - ٦٢ - ٦٣ - ٦٤ - ٦٥ - ٦٦ - ٦٧ - ٦٨ - - - - - وصفحة : ٧٤ . وانظر أيضاً : إلياس خوري : ثلاثية حليم بركات : وعي الشاهد والبطل - السمر ، عدد ١٩٧٩/١١/١٨ .
- (مجموع) الاغتراب والثورة في الحياة العربية ، مواقف ، العدد ٥ ، السنة الأولى ، ١٩٦٩ ، صفحة ٤٣



الشركة المصرية لتجارة الكيماويات

إحدى شركات وزارة التكوين والتجارة الداخلية

المركز الرئيسي: ١٠ شارع شامبليون - القاهرة

٧٥١٢٦٥

ت: ٧٥٣٥٧٤



- الشركة المتخصصة في توزيع الكيماويات والبويات ولوازمها واللائق البلاستيك ومشمعات الأرضيات وورق الحائط ومواد الصباغة ومستلزمات صناعة النسيج ومستلزمات الحرفيين ومواد النطق والجمالكا والأكاسيد والمبيدات الحشرية المترلة ومستلزمات التصوير من أفلام وورق حساس وكيماويات وأجهزة تصوير وتكبير.

- الشركة وكيل لعدد من المصانع المنتجة في الخارج للسلع التي تخصص في توزيعها.

- للشركة الحق في إنتاج المبيدات الحشرية المترلة وسم الفئران والبويات مختلف أنواعها طبقا لقرار الجمعية العمومية رقم العادية للنفقة في ١٣ / ٧ / ١٩٨٢.

- للشركة الحق في الاستيراد والتصدير طبقا لقرار الجمعية العمومية رقم العادية المشار اليه للشركة فروعها المنتشرة في محافظات الجمهورية :



القاهرة :

٦٤ شارع جمال عبد الناصر	شبين الكوم
شارع الكورليش عمارة الاوقاف	بها
شارع عبد العزيز علي عمارة الاوقاف	الزقازيق
شارع الجمهورية بجوار بيت العائلات	المنصورة
شارع الامين	دمياط
حي الحرفيين مدينة فيصل	السويس
العاشر من رمضان مدينة العاشر من رمضان	العاشر من رمضان
٢٤ شارع ابراهيم زكي	بنى سويف
شارع جسر الصفصافة	المنيا
٦٢٠ شارع ٢٣ يوليو	اسيوط
شارع الشهيد مصطفى كامل	قنا

فرع شامبليون	١٠ شارع شامبليون
عبد الحلق ثروت	١٩ شارع عبد الحلق ثروت
قصر النيل	٢١ شارع قصر النيل
العتبة	٦ شارع الحبش
الظاهر	١٤ شارع صبرى
الأسكندرية :	٢٨ شارع الشهيد مصطفى حافظ
	١٨ شارع شريف بالاسكندرية
دمهور	شارع الجمهورية امام القنصل السياحي
طنطا	٧ شارع الدكتور حسين كامل

تقدم الشركة خدماتها البيعية للتجار والمستهلكين من خلال

فروعها ومن خلال إدارة المبيعات المركزية في القاهرة

١٠ شارع شامبليون - التحرير - منطقة الإسكندرية ٢٨ شارع الشهيد مصطفى كامل

الشعر والموت

في زمن الارتكاز

.. قراءة في "أوراق العرقة (٨)"

للتشاعر أمل دنقل

اعتدال عثمان

١ - ١

يموت الشعر في حياتنا كل يوم ، ويموت الشعراء ، لو يتقلون من زمن الشعر إلى زمن الثروة ، -
وستان بين زمن وزمن - يموت الشعراء وقد يصمتون ، وفي الصمت موت آخر . لمنا نسال .
لماذا يموت الشعر ؟ لماذا يصبح رأسا معلقا على أبواب مدتنا العربية العتيقة ؟ لماذا يصبح جسدا ،
بغير رأس ، تائها في أروقة السياسة وفي أسواق المال وهيمتها الأخطبوطية ؟ أسئلة ملحاحه
وضاحطة ، يشير بها اختفاء صوت شاعر مميز ، شغل خلال عمره القصير ، الذي كان يركض نحو
هوة الموت ، كما ركضت جياد أخرى ، كبد شاعر السياب وصلاح عبد الصبور وخليل حاوي
وغيرهم - شغل أمل دنقل ، خلال عمره القصير ذاك ، بأسئلة مثل هذه الأسئلة الآية على
الإجابات الجاهزة السهلة ، وكان شعره إجابة شكلتها حلائق نكوبه الخاص ، والظرف
الاجتماعي والتاريخي الذي عاشه الشاعر ، أو بمعنى أدق ، كان شعره مشروع محادثة وتفاعل
وتجاوز للظرف الموضوعي ، أو الواقع الراهن ، ومحاولة للوصول إلى الواقع الممكن .

٢ - ١

والحركة قابلة لاكتشافات علمية جديدة تعيد صياغة علاقاتها
الكلية والجزئية على نحو غاية في التعقيد والتراكب . هذه
الأسباب كان لابد أن ينعكس قانون الثبات والحركة في البنية
الدلالية للشعر ، كما ينعكس في أنواع الإبداع الأخرى .

الشعر بهذا التصور يكون ساحة يصطبغ فيها الجسد بين
عناصر الثبات وعناصر الحركة ، ساحة تفتي فيها عناصر وتحتل
عناصر غيرها ، وتتعدد فعلية العناصر المتولدة بمقدار ما تفتش
من رؤى ، ومقدار ما تخترق من إمكانيات الكشف وطاقات
التعبير

٣ - ١

وإذا كانت هذه الدراسة تحاول تقصي قانون الثبات والحركة
في شعر أمل دنقل فلا بد من أن نفرق هنا بين استخلاص عنصر
جوهرى من مكونات البنية الدلالية واستخلاص النموذج الدلالي
الكل global semantic model لأعمال الشاعر . ويتطلب
تعرف النموذج الكل دراسة المشروع الإبداعي الكامل للشاعر ،
ويتطلب كذلك دراسة تماثل هذا النموذج مع بنية الوعي لدى فئة
اجتماعية معينة يمثلها . ويحتاج هذا المسعى في البحث الأدبي
الاجتماعي إلى دراسات مستفيضة تحيط بتفاصيل الظروف
السياسية والاجتماعية والاقتصادية المشكلة للوعي الجماعي . لدى

ومن هذا المنطلق يمكن دراسة قصيدة أو مجموعة قصائد لشاعر
معين عن طريق تقصي أبعاد العلاقة التي تحكم الثبات بالحركة في
شعره ، كذلك يمكن أن يمتد هذا التصور ليصبح فرضية تصلح
للاختبار ، ليس على مستوى الشعر العربى فحسب ، بل على
مستوى الشعر بشكل عام . ويرتكز هذا التصور على أن الثبات
والحركة قانون كونى ، يظهر في ثبات المدارات ودوران الكواكب
والشمس في إطار المجرة . ويظهر كذلك في القوانين البيولوجية
التمثلة في ثبات عدد الكروموسومات وما تحملها من جينات وتغير
الصفات الوراثية . وهو بالإضافة إلى هذا ، قانون فيزيائى يحدد
ثبات الترون وحركة الإلكترونات . وتظل قوانين الثبات

والشدجيين ، محلفة وطليقة ، لكن حركتها موقونة ومكبوحة .
سرعان ما تنتهي إلى انكسار .

وإذا تأملنا أبعاد العلاقة بين الثبات والحركة في هذا المقطع
وجدنا أنها علاقة لا تشكل جدل تضاد ثنائي ينتج عنه مركب
جديد synthesis ، وإنما هي علاقة ثلاثية يشكل فيها الثبات
محوري التوازي ، في حين ينحصر التعبير الوحيد ، وهو عنصر
الحركة ، بين المحورين الثابتين . وداخل هذا الإطار السكون
يتلاحم الشاعر مع أشياء الكون في الوقت الذي يلاحقها فيه .
وعن طريق علاقات التشابه والتضاد والتقاطع ، يتولد صراع ،
يتحكم فيه ويعلب عليه قطبا السكون .

٢ - ٢

تتكون البنية الشكلية في المقطع من فضائين متمايزين ،
يشمل الفضاء الأول الزمن في بعده المطلق ، وتتحدد عبر هذا
الفضاء العلاقة بين الطيور والمناظر الكونية ، وهي السموات
والرياح والشمس . أما الفضاء الثاني فيبدأ وينتهي بالفترة
التنصيصية ، التي تخصص طائرا بعينه ، يتوجه إليه الخطاب
الشعري في صيغة (دعرف) . وتكشف في هذه الفترة علاقة
الطائر ، الذي تتوحد به الشخصية الشعرية في هذا الموضع ،
بقية البشر في زمن محدّد (يتجدد كل صباح) .

إن الفضاءين ، في حقيقة الأمر ، غير منفصلين ، إذ يربط
بينهما حضور الشخصية الشعرية ، التي لا تظهر صراحة إلا
متقاطعة ومتوحدّة مع الطائر المفرد في الفترة التنصيصية ، وإن
كان حضورها يظل متضمنا في الإطار الطبيعي المشكل من
السموات والرياح والشمس . ويدل على ذلك الحضور كون
المقطع استعارة يجمع بين طرفيها المشابهة في جنس الحركة المفيدة
ودرجتها لكل من المستعار له ، وهو الشخصية الشعرية ،
والمستعار منه ، وهو الطيور ، سواء كانت بصيغة الجمع أو
المفرد .

إن فحص الإطار الطبيعي الذي تتحرك في داخله الشخصية
الشعرية يدلنا على أن السموات قبة ثابتة تسمح للرياح ، وهي
عنصر حركة مجتاحة وجارفة ، أن تنسج خيوطها العكسوية ،
فتصنع فعا لو شياكا ثابتة لاقتصاص الطير . أما الشمس ، وهي
مصدر ثابت للصوء ، وإن كانت في ذاتها كوكبا متحركا ، فتطلق
سهامها المصبية ، لا لتبر وتكشف الطريق ، بل لترشق الطيور ،
ولتشل حركتها . ونلاحظ هنا تناظر التركيب اللعوي للعناصر
الطبيعية الثلاثة ، حيث توظف الصيغة اللعوية المشكلة من الجار
والمجرور (في السموات - للرياح - للشمس) لتتصافر مع
المضمون الكلي للجملة الشعرية ، فتصبح الطيور في مواجهة
قوى كونية أبدية ومعادية ، لا قبل لكائنات بمعاليتها

٢ - ٣

وإذا كانت قوى الكون معادية ومتربصة على هذا المحر فلا
يمكن أن يكون «الشعر المستباحون والمستباحون» على الأرض

هذه الفئة ، وللمشكلة لتجانس مكونات وعيها أو تناقرها مع بيئات
الوعي الأخرى في ظرف تاريخي يعيشه المجتمع^(١) . وعلى الرغم
من هذه الصعوبات نستطيع أن نتقدم بخطوات تمهيدية ، أشبه
ما تكون بمجسات التربة ، وبعملية تقليها وإعدادها للغرس .
ويمكننا ، في هذا الصدد ، تلمس الظواهر والإشارة إلى المكونات
الأساسية ، مهتدين بتصور ينشئ على أن نموذج البنية الدلالية
الكلية في أعمال الشاعر لا يظهر في بنية القصيدة الواحدة
فحسب ، بل يمتد ليظهر في الوحدات البسيطة الصغرى
microstructures^(٢) في القصيدة ، مثل التراكيب اللفظية
والصوتية والإيقاعية ، التي تشكل في مجموعها مستويات البنية
السطحية للنص الشعري .

١ - ٤

وإذا كانت البنية الكلية للديوان أو لمجموعة الدواوين تظهر في
البنية الدلالية لكل قصيدة ، كما تنعكس في الوحدات الشكلية
الصغرى في القصيدة ، فإنه يصح أن نركز على تحليل مقاطع
معينة ، ترجع أهميتها إلى كونها نقطة مركزية في النص الشعري ،
أو هي محرق القصيدة ، حيث تحتل الرؤية ، ويتكثف نظام
العلاقات بين الشاعر والمجتمع ، وبينه وبين الكون ، إلى أقصى
درجة محكّة^(٣) .

٢ - ١

في قصيدة «الطيور» من ديوان «أوراق الغرفة»^(٤) ، وهو
آخر دواوين الشاعر المنشورة^(٥) ، يقول الشاعر :

الطيور معلقة في السموات

ما بين أنسجة المنكبوت الفضائي : للريح

مرشوقة في امتداد السهام المضية

للشمس ،

(دعرف ..)

فليس أمامك -

وبشر المستباحون والمستباحون : صاحون -

ليس أمامك غير الفرار ..

الفرار الذي يتجدد .. كل صباح ! (ص ٥٤)

يدور العالم الشعري في هذا المقطع حول زمن هارب يعيشه
الشاعر - الطائر بين محورين متوازيين هما السماء والأرض .
المحوران ثابتان والشاعر بينهما يجاهد كي يعلق لحظة شعر على
جدار الزمن . والزمن يتقاطع في نقطة تراجع وتقدم . وفي هذا
الافتراق المخرج يتوحد الشاعر مع أشياء الكون ، وينطق
باسمها ، بعد أن يتقيها برية كالطيور ، عصية على الأسر

ويساعد التكرار للتناظر على بروز الإيقاع النعني في هذا الجزء من الحملة الشعرية ، ويوظف احرمس الصوتي للحروف المتكررة للربط بين القصائين ، الأول والثاني ، عن طريق التشابه والتضاد بين التراكيب اللغوية والصوتية ، فيقيم تكرار حرف السين ثلاث مرات في (السماوات - أنسجة - السهام) ، وحرف الهماء ثلاث مرات في (في - العصائي - في) توارثا بين العناصر المتناظرة وشبه المتناظرة في القصائين ، كما يقيم تضادا بين التركيب اللغوي للجملة الاسمية في العضاء الأول ، والجملة الفعلية في العضاء الثاني ، وتضادا مماثلا بين أصوات الحروف المتكررة والخروب التي لا ترد في الحملة النصيبية ، مثل حرف الصاد في (العصائي - مضئ) ويؤكد التشابه والتضاد معهومى الوحدة والتمايز في الوقت نفسه ، وحدة الموقف المعادي تجاه الطير - مفردا وحما - أو الشخصية الشعرية ، على المستوى الكسوي الطبيعي من نساجية ، وعلى المستوى الأرضي الاجتماعي ، من الناحية الأخرى ، والتمايز الضروري الذي يخلق موقفا معاكسا وراحسا للفهر الكوني ، ولسلم القيم المزدوجة الساقطة والانتهازية على السواء .

نستطيع أن نحلص إلى أن تضافر علاقات التشابه والتضاد ، مع تراكيب التصورات والمفاهيم ، وتداخل الموجودات مع اللغة والإيقاع ، قد أدت مجتمعة إلى تكثيف الرؤية الجوهرية في الحملة الشعرية ، وتركيز دلالتها المفصية إلى سيطرة العوامل السكونية على إمكانات الحركة المكبوتة والمهزومة بقدر محتم لا فكاك منه .

٣ - ١

إننا بنظرة طائر محلق ، يرى مجمل أعمال أمل دنقل دون التلبث عند الإجراءات الضرورية للدراسة اللسانية المستعمضة ، نستطيع أن نلمح طبعان العناصر السكونية على التصورات الأساسية للمشكلة لوعي الشاعر ، وخصوصا تصوره لمفهوم الزمن .

ينقسم الزمن عند أمل دنقل إلى زمنين : زمن تاريخي هو « ذلك الزمن الذهني النبيل »^(١) ، زمن الحبول البرية التي كانت تنفس حرة ، أو زمن الأجداد العربية السائفة واللحظات التاريخية المضيئة ، وزمن غير تاريخي Abistorical هو زمن الواقع العربي الذي سقط ، كما بدا للشاعر ، سقوطا نهائيا خارج التاريخ ، على نحو أحدث صدعا وانقطعا في السياق التاريخي العربي . ويصل بين الزمنين المتقطعين صوت الشاعر في لحظة شعر ، يتغلغل فيها إدراك حاد بأن الشعر لم يستطع أن يعيد الزمن الذهني ، لو أن يوقف زمن الاستلاب ، أو يعبر مجرله ، وأنه مسجور ، حتيا ، في تياره بحوقاق الحمود ، نحو الهوة التي يتوحد فيها الصمت والموت ، ونسحب أمتارهما الكثيفة على كل شيء في الوجود . ولهذا السبب يبكي الشاعر بين يدي زرقاء اليمامة^(٢) ، يبكي إنكار النبوة وحديعة الدات والاستلاب المترتب عليهما ، أو يعلق ، في غنائية أسيانة ، عن ما حدث في المخيمات ، وما حدث لفطر الذي أو الوطن السليب

أفضل حالا ، إذ إنهم يحملون في داخلهم نسقا ثابتا من القيم المزدوجة ، أساسه الاستباحة - إما السقوط متمثلا في إباحة الذات ، أو القهر متمثلا في استباحة الآخرين . وتأخذ الاستباحة هنا سمعة القانون العال على البشر . ويلجأ الشاعر إلى التكرار للتناظر لعناصر صوتية وإيقاعية معينة ، تصبح معادلا شكلي للمعنى المقصود ، وهو سيادة هذا القانون . ومن الأمثلة على التناظر الإيقاعي ، في هذا السطر الشعري ، الجناس غير التام بين لعطى (مستبحون - مستباحون) ، وامتداد الإيقاع إلى لمظة (صباحون) . والتناظر الصوتي بين حرف السين والصاد ، وتكرار حروف معينة مثل الهماء (ثلاث مرات) والباء (ثلاث مرات) والنون (ثلاث مرات) والواو (ثلاث مرات) . ويوظف التكرار المتناظر لهذه العناصر الصوتية لإبراز وحدة السطر الشعري وتداخله في كتلة بشرية واحدة ، وتستخدم هذه الخصيصة نفسها ، على مستوى آخر ، لتعميق الاختلاف والتمايز بين الشخصية الشعرية وهذه الكتلة البشرية المتناجزة .

٢ - ٤

يتوجه الخطاب الشعري إلى الطير في حالة التخصيص في صيغة أمر (درف) ، وتتمايز هذه الصيغة صوتيا عن الخصائص الصوتية الأخرى في السطر الشعري المشار إليه سابقا . فالعمل (درف) يتكون من مقطع متوسط مقعل ، يتشكل من حرفين هما الراء والفاء ، ثم يتكرر هذا المقطع مرة أخرى ، وفي حين تسيطر على السطر الشعري المقاطع الطويلة المفتوحة ، وحركات الله ، وخصوصا الواو ، وهي أصيق المكثات وأكثرها شدة في النطق في اللغة العربية .

ولا يثأ التضاد بين الطائر - الشاعر والشراعلاميين من تمايز الخصائص الصوتية وحدها ، بل نتيجة لعمل آخر ، هو ذلك الظهور السام لصبغة فعل الأمر للمرة الأولى والأخيرة في المقطع . والأمر إملاء للفعل وتحريض عليه في الواقع الآن المعيش ، ونوق إلى ديمومة الحركة (كل صباح) . لكن مضمون الحركة ذاتها (الفرار) مستحيل ، إذ إنه يتم في ذلك العمر المعلق في فح تنفذه فترات الرياح ، فلا يتيح سوى فعل مكبوح ، مهدد ومعاصر ، إلى حين ينهوى الشاعر - الطير - فتحوى الأرض جثمانها في السقوط الأخير (الطيور ص ٥٧) .

ولا يقتضى الشاعر بتأكيد هذه النهاية العاجمة من خلال السياق الشعري ، بل إنه يضع حركة الطير بين قوسين ، وكأنه يصيب إلى الحصار المعسوي ، حصارا ماديا ، يتمثل في ثبات العلامات النصيبية . وفي داخل هذا الإطار الحامد يعود الشاعر مرة أخرى إلى التكرار المتناظر لصيغ لغوية وكلمات وحروف معينة ، فتتكرر صيغة «ليس أملك» مرتين ، ولعظ «المرار» مرتين ، وحروف السين أربع مرات ، في «ليس - المستبحون - المستباحون - ليس» ، والصاد مرتين في «صباحون - صباح» ، والفاء في أربع كلمات هي «درف - ليس - المرار - المرار»

الواقع في الأسر يسا الحاكم خلويوه يرقد لاهيا على بحيرة الزيتون في نومة القيلولة ، أو يتحدث عن « مقتل القمر » وضياح صوت الشاعر الذي يعلن موت الأب - الماضي فينكره الناس ويرفضون تصديق الحقيقة ، وهو في الهابة يتنأب « العهد الآن » نبوءة سي مهزوم في صدره جراحات الإنكار والانكسار العائرة ، تفر الأرض من تحت أقدامه وهو يناوش زمن الاستلاب في « أوراق الغرفة ٨ » .

٣ - ٢

يظهر التضاد جليا بين الزمنين في قصيدة « خطاب غير تاريخي » على غير صلاح الدين^(٧) . العنوان وحده يحمل قدرا كبيرا من الاكتناز الدلالي ، وخصوصا كلمة « غير » ؛ إذ إنها تنفي التاريخية في الحاضر ، وتؤكد لها وتثبتها في الزمن المنقضي . ويشكل العنوان بؤرة تجمع للمحاور الرئيسية الثلاثة في القصيدة ، فنجد الزمن بعدي (الماضي - الحاضر) ، والمكان (القبر) ، والشخصية التاريخية ، وصوت الشاعر الذي يصدر عنه الخطاب الشعري ، ويمثل الحركة بين الزمان والمكان والشخصية التاريخية .

وتمثل القصيدة في مجملها قیاسة رمزية لصلاح الدين ؛ يستعرض فيها الواقع المناقض للتاريخ قبل أن يسقط متتالا بأيدي الكهنة^(٨) . ويقطع السياق الشعري بملتان تنصيصتان تكثفان نظام البنية الكلية للقصيدة . وترد الجملة الأولى عقب التقابل الحاد بين الزمنين ، وظهور الانقطاع التاريخي الذي يؤدي إلى أن يصير انتصار حطين ونجمة الطفل وإكسیر الغد العنن ، (ص ٨٠) أما الجملة الثانية فتزد بعد اغتيال الماضي ممثلا في صلاح الدين ، ويلبها الجملة الشعرية الختامية التي يظهر فيها التضاد بين صيغة الأمر الموجه إلى الشخصية التاريخية « نم يا صلاح الدين » (تأكيداً لانتهاء مفزى القيام الرمزي وإمكان بحث التاريخ) وصيغة الجملة الاسمية المعبرة عن الواقع في سخرية مرة :

ونحن ساهرون في نافذة الحين / نقشر الخناج بالكين ...
(ص ٨٣)

ويظهر نظام العلاقات في القصيدة بصورة مختزلة ومكثفة في البيتين التاليين :

- ١ - (جميل التوباد حياك الحيا)
(وسقى الله شرانا الأجنبي) (ص ٨٢)
- ٢ - (وطني لو شغلت بالخلد عت ...)
(نازعتني - لمجلس الأمن - نفسي) (ص ٨٣)

يستلهم الشاعر في هذين البيتين المفارقة الساخرة Irony^(٩) ، وتقوم على التناقض بين مستويات الخطاب في الجملة . ويمثل المستوى الأول للخطاب الشعري في التصميم النصي intertextuality ليت من مسرحية « مجنون ليلى » لأحد شوقي^(١٠) يظهر

في الجملة الأولى ، وليت من معارضة شوقي لسيرة البحري^(١١) ، في الجملة الثانية . ويتشابه البيتان ومعرفة القاري بتاريخ صلاح الدين ؛ لكن الشاعر يدمر التوقع الذي يثيره البيت المصنوع في الحملتين عن طريق بناء صيغة ساحرة مناقضة لمستوى مشابهة الحقيقة Vrausemblance في الأبيات المضممة . وتشكل الصيغة الساخرة في الجملة الأولى - « شرانا الأجنبي » - تحولا تاما في المصنوع والثقافية ، في حين تكسر صيغة « مجلس الأمن » السياق المصنوع في السطر الشعري مع الاحتفاظ بالثقافية وتعادل الصيغة الساحرة ، في الحالتين ، الواقع المعيش ، وتشكل في الوقت نفسه ، قطاعا تاريخيا بمائل الانقطاع في الذاكرة الشعرية ، ومن ثم انقطاع الاستمرارية التاريخية والثقافية على السواء .

٣ - ٣

نجد في قصيدة « بكائية إلى صقر قريش »^(١٢) مثالا آخر يركز على الأسباب المفضية إلى الانقطاع التاريخي . إن الرمز التاريخي المرتبط في الذاكرة الشعرية بالأجداد والفتوحات العربية في الأندلس يتحول إلى رسم « ياق على الرايات مصلوبا ... مباحا » ، أو يبقى (ما بين خيوط الوشي) زرا دهبيا يتأرجح . ويتبع عن هذا الانقطاع التاريخي والتحول في دلالة الرمز انشطار اجتماعي يتجسد ، على مستوى الشعر ، في اتحاد المحاور الرئيسية في القصيدة مسارات متوازية لا تلتقي ، تظهر في الفقرة الشعرية التالية :

أنت ذا ياق على الرايات مصلوبا ... مباحا
- « اسقى »
لا يرفع الجند سوى كوب دم ... مازال يسفح
.....
- « اسقى »
لا يرفع الجند سوى كوب دم مازال يسفح !
بيننا « السادة » في بوابة الصمت المملح

يتلقون الرياحا
ليلقوها بأطراف العباءات ..
يدقوا في خراجهما المسامير ..
وتبقى أنت
(ما بين خيوط الوشي)

زرا ذهبيا
يتأرجح !

وقف « الأغراب » في بوابة الصمت المملح
يشهرون الصلف الأسود في الوجه سلاحا
يتقلون الأرض : أكياسا من الرمل ..
وأكداسا من الظل
على ظهر الجواد العربي المترنح !

الملح ، ويقوم الشاعر ، عن طريق تكرار العبارة الأخيرة ،
تناظرا بين قطبي هذا المحور ، كما يقيم تناظرا آخر بين الحركات
المطلوعة والإبفاع الموسيقى في «الرياحا - سلاحا - الرواحا» ،
وتضادا ، في الوقت نفسه ، في اتجاه الحركة . إن الحركة المعيدة
في «الرياحا» تعادل الحركة الآتية من الخارج ، وبمروئية
بالأغراب في «سلاحا - الرواحا» ، وتعاكسها في الاتجاه .

ويظهر التناظر والتمايز بين الكلمات الثلاث في تماثل الحروف
الثلاثة الأخيرة منها ، وتماثل ترتيبها ، ونوع حركتها ، ووجود
التعريف في اثنتين منها ، وتماثل نوع حركة الحرف الثاني في
الكلمات الثلاث وهو الفتحة . ويظهر التماثل كذلك في الحرفين
الأولين من «رياحا - رواحا» ، وفي نوع حركة الحرف الأول من
«رياحا - سلاحا» وهو الكسرة ، وتمايزها عن نوع الحركة في
الحرف الأول من لفظة «رواحا» ، وتمايز الحرف الثاني في
الكلمات الثلاث

ولا يقيم هذا التناظر والتمايز توازنا بين الحركتين ، بل
يؤكد ، على العكس ، غلبة الحركة الخارجية ، ونوفر عوامل
سيطرتها على مجال الحركة في بقية الجملة الشعرية . وتظهر سيطرة
الحركة الخارجية في تنامي اتساعها ، فتبدأ بـ «وقف» ، ثم تزداد
عفا في «بشهرين» ، وتصل إلى عنفها المطلق وعدوتها للسافر في
«ينقلون الأرض» ، وتكرر العبارة ذاتها ، مرة أخرى ، للدلالة
على استمرار الاستلاب في الحاضر المعيش . وتشكل لأفعال
«بشهرين - ينقلون - ينقلون» معادلا ونتيجة في الوقت نفسه ،
تشكل معادلا لأفعال الكبح والتفريد «ينقلون - ينفوا - ينفوا» ،
ونتيجة لهذه الأفعال ذاتها .

٣ - ٤

وفي قصيدة ومقابلة خاصة مع ابن نوح^(١٣) نجد استثناء لافتا
لاستخدام الرمز التاريخي ؛ إذ يتجنب الرمز من دلالة
التقليدية ، لكن تغيير الدلالة لا ينتج عنه توليد صيغة متعاضل
الخلاقة بين التاريخ والواقع ، بل ينتهي إلى النتيجة نفسها ؛ لأنه
لم يخرج عن الإطار العام لقانون الثبات والحركة الذي يحكم
الدبوان كله .

وعلى العكس من دلالة الطوفان في القصيدة الذهبية^(١٤) - وهي
تطهير الأرض من الآثم والمعصية والمعصاة - نجد أن الناجين في
السمينة هم «الحكام» ، والمغزون ، والمربون ، وحاة لصرائ
ومستوردو شحنات السلاح . وفئات أخرى هامشية مثل
السامرة والعاهرات ... الخ . ويقابل هذه الفئات ، التي
نعيد إلى النهى «البشر المستبيحون والمستباحون»^(١٥) ، ابن
نوح ، أو صوت الشخصية الشعرية متوحدا بمن معه من شباب
المدينة . وكما تنكسر حركة «الطيور» ، في القصيدة السابقة ،
تؤوب الحركة الهادرة المتطلقة من ابن نوح وشباب المدينة الذين
كانوا «يلجمون جواد الميلاء الجموح/ يقبضون الميلاء على
الكثفين/ ويستقون الرمن»^(١٦) ، والذين رفضوا القرار ،

ينقلون الأرض

بحو الثغلات المراسيات - الآن - في البحر
التي تنوى الرواحا . . .

(من ٨٨ - ٩١)

يصدر الخطاب الشعري في صيغة الأمر «اسق» عن
الشخصية التاريخية التي تتوحد معها الشخصية الشعرية ،
ويتوجه الخطاب إلى الصقر ، الذي تحول من رمز تاريخي حيوي
إلى دلالة هامشية . هذا السب يصح طلب السقا والارتواء ،
وما تحملهم من دلائل التحصين والتحدد وابتعاد الحسة ،
أمر يصعب تحفقه . وينبه الشاعر ارتباطا بين الأما ، العجزة
عن سمات الماضي ، والخماعة في لرمس الآن - إنه - إذ يتوحد
مع الشخصية التاريخية ومع الجماعة في الوقت نفسه ، فتلى
قلبه ، بدلا من الصقر . ولكن بصيغة النفي «لا يرفع الجند» -
بوكد تلامي إمكانات المتعاضل بين الماضي والحاضر ، لتكون
المستوى منه «الجند» لا يرفعون سوى كوب من دم مازال يسمح ؛
ومن ثم لا بد أن يقيم فاصلا بينها وماديا يستحيل التفاضل
فيه ، مثلما يستحيل التجاوز عن بحار الدم المهددة

يدفع تكرار السطر الشعري «اسق» . . . بالمحور الأول
الشاعر - الجند في مواجهة المحور الثاني المؤلزي السادة -
لأغراب ، ويتقدم قطب السادة في المحور الأخير في صورة
شعرية تشكل من حركتين متضادتين في الاتجاه ؛ أولاهما حركة
اجتياح الرياح ، فقبلها حركة مصاحرة والتفاف وحيلولة
يظهر العنصر الطبيعي الجياش بالحركة ، مرة واحدة ، في صيغة
مفعول به - «الرياحا» - ترجع الأفعال الثلاثة كلها في الصورة ،
وهي «ينقلون - ينفوها - ينفوا» ، إلى ماعل وحيد هو
«السادة» .

نعمى لأفعال الثلاثة إلى إحساس حركة الرياح ، وما تثيرها
من تداعيات التغيير الاجتماعي ، كما نلمح عبارة «ينقلوا في
فراخها المسامير» إلى صلب البشرية أو النبوة ، والقضاء
بالتصحية ، وانتظار القيامة الواعدة بتحقيق النبوة في المستقبل .
ونتم أفعال الكبح والتكبيد والصلب في حيز مكاني محدد هو بوابة
الصمت والملح ، ويضيف الصمت إلى التأثير السكون الذي
تنهى إليه الحركة انقبضة في الصورة . وكذلك يضيف إلى
السكون السكون ، صمنا محمدا محفوظا من الثلث والتعص ، وكأنه
عداء ضروري يعيش عليه أصحابه ، ويعلقونه على أسواب
مدنهم . إن الانشطار الاجتماعي الذي يؤدي إلى انقطاع
تاريخي ، يساعد ، في الوقت نفسه ، على بقاء الصقر في وضع
هامشي ، محاصر (ما بين خيوط الوش) ، ومناقص ، قلما ،
لتداعيات الرمز .

وردا كانت الحياة عن أبواب الصمت في الحاضر مستمرة ، في
حين ماترل بشارة لمستقبل بعيدة التحقق ، فإن النتيجة المترتبة
على هذا الوضع تبدو في تقدم القطب الثاني في محور السادة
الأغراب . يقف الأغراب أول الأمر مع السادة في بوابة الصمت

ورفعوا في وجه الطوفان - تؤوب حركتهم إلى وضع أقرب إلى الموت منه إلى الحياة :

كان قلبي الذي نسجت الجروح
كان قلبي الذي لعت الشروح
يرقد - الآن - فوق بقايا المدينة
ورقة من عطن
هادئا

بعد أن قال ولا للسفينة
وأحب الوطن .

(ص ٧٦)

تنكسر الحركة هنا كذلك وتنحسر ، ويسهم التكرار المتناظر للصيغ اللغوية في السطرين الأولين ، والإيقاع الصوري للفاقة الساكنة ، وتكرارها المتلاحق في «الجروح - الشروح - المدينة عطن - السفينة - الوطن» في تراكم الركود الطاق فوق بقايا المدينة التي ينجم عليها ثبات خريق .

١ - ٤

يتضح ، عند هذه النقطة من الدراسة ، أن بنية الوعي لدى الشاعر تنأسر على أفكار ثابتة واضحة ، تحدد علاقته بالعالم ، وتقتضي الثبات في أشكال التعبير عن هذا الوعي ، كما يظهر أن العلاقات الأساسية المشكلة لوعيه تنبني على التجاور والتناظر في الوقت نفسه ، وعلى الانفصال وليس الاتصال ، وتظهر في استخدام بالحركة والفعل يعقبه انكسار ، وتوقع انطلاق يمحط لأنه مغلول ، وفي تلاحم موقوت بأشياء الكون وموجوداته ، وملاحمتها ملاحاة عنيفة ، سرعان ما تؤوب إلى سكون . إن ذلك الاحتشاد بالحياة حتى شمالة الموت ينقلب إلى إهدار للحياة تتضافر فيه رؤية عبثية للوجود مع قوى خارجية وقوى اجتماعية خلافة .

٢ - ٤

إن هذه الدراسة لا تعدوا أن تكون مجرد قراءة لا تنفي إمكانات قراءات أخرى ، لكنها قراءة تحاول اكتشاف عوامل الثبات المؤثرة

في تشكل البنية في مقاطع بعينها ، يعكس نظامها نظام البنية الكلية في القصيدة التي وردت فيها ، وفي الديوان شكل عام . ويدل هذا النظام على رؤية العالم لدى الشاعر . وهو لا يمثل صوتاً مفرداً ، وإنما يعبر عن كليات شعورية وسلوكية وفكرية لعمه يمثلها . ويقتضي التقصي الكامل لهذه الرؤية دراسات مستفيضة تخرج عن مجال هذه الدراسة كما أشرت في بداية البحث .

٣ - ٤

وفي هذا الإطار المحدود للدراسة ، يعبر شعر أمل دنقل عن رؤية بالغة الصدق والتماسك والإيجاء ، هي رؤية شاعر أراد أن يصبح الشعر واقعا والواقع شعرا منسوجا من تفاصيل الحياة اليومية . وكان يريد أن يختار هذه المقتات بالذات لأنه يجد فيها نفسه أكثر مما يجدها في سواها . (١٧) وكان يرح هذه التفاصيل اليومية بعدايات «جيل الحروب» و «جيل الأم» (١٨) وكان يرى الواقع من خلال هذه العدايات رؤية ثابتة وناعمة ، رؤية شاعر من أصحاب الوعي الفعلي conscience réelle (١٩) ، يفرص وعيه في أحشاء الحاضر ، لكنه لا يخلق إلى أفاق الحلم بالوعي الممكن conscience possible (٢٠) ، ذلك الحلم الذي يلاحق الزمن القائم على الصيرورة المستمرة ، يفعل فيه الإنسان ويتفاعل به (٢١) .

لقد عاش أمل دنقل في مفترق الطرق في زمن الاستلاب ، وإذا استعصى التقدم في هذا المشرق الحرج ، لم يبق سوى الارتداد إلى النبع ، إلى الجنوب ، حيث تصبى وجوه الذكريات ، وحيث يتزرع الشاعر في شريط الوادي الضيق ، الذي يتنازع الأرض مع الصحراء ، مشكلاً تلك المفارقة الطبيعية الدرامية التي تتمثل في التقابل الخاد بين بوازي الصحراء وحصوة الوادي ، تلك المفارقة التي دخلت في نسيج شعر أمل دنقل وشكلت ، إلى جانب الظروف السياسية والاجتماعية التي عاشها ، لحمه شعره وسداه .

وإد يغيب «الجنوى» (٢٢) في باطن الأرض وينسرب في مياه النهر وجدود الأشجار ، يصبح حاضرا أبدا في الكلمات الوارشات ، وعلامة أكيدة على صفحات الشعر في زمن أت

الهوامش :

(١) هناك دراسات ، نظرية وتطبيقية ، مستفيضة لهذا المنحى في الدراسات البيئية التوليفية أهمها

Goldmann, Lucien, The Hidden God, A Study of Tragic Vision in the Fennecs of Pascal and the Tragedies of Racine, Routledge and Kegan Paul, 1964.

وجدير صمور ، عن البيئية التوليفية ، أصول ، نتائج النقد الأدبي ، الجزء الأول ، ص ٨٤ - ١٠٠

ولوسيفان جوليمان ، حلم اجتماع الأدب ، التوسيع ومشكلة النبع ، أصول ، سابق ، ص ١٠١ - ١١٣
والطاهر ليب ، دراسة عن الشعر المعاصر في العصر الأموي

Labib, Taher: La poésie amoureuse des Arabes. Le cas des Uthman contribution à une sociologie de la littérature arabe, SNED, Aiget, 1974.

- وعرض الكتاب في مجلة «فصول» :
- ماهر شفيق فريد ، «البنية البصرية» ، فصول ، المجلد الأول ، العدد الثاني ١٩٨١ ص ٢٤٦ - ٢٥٠ .
- (١٠) يرد نص البيت في المسرحية على النحو التالي :
- جبل التولاد حياك الحيا وسقى الله صبانا ورعى
- أحمد شوقي ، مجنون ليلى ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٣ ، ص ١١٢ .
- (١١) يرد نص البيت في مينة أحمد شوقي كالتالي :
- وطى لوشخت بالخلد عنه نازعتني إليه في الخلد نسي
- أحمد شوقي ، الشوقيات ، جزء ٢ ، ٤٥ - ٥٢ .
- (١٢) أمل دنقل ، أوراق ... ، سابق ص ٨٧ - ٩١ .
- (١٣) أمل دنقل ، أوراق ... ، سابق ص ٧٦ - ٧٩ .
- (١٤) يلجأ الشاعر إلى إبراز التضاد بين الواضحات الاجتماعية والأعراف الدينية من مواضع عدة من شعره ، ويخصه ما في ديوان «العهد الآلي» الذي يقوم على المحاكاة النقدية الساخرة critical parody للعهد القديم والعهد الجديد ، ويستخدم هذا الأسلوب على دفع الكشف والتحرير على الإصلاح ، في مرحلة سابقة على مرحلة تطور رؤاه الاجتماعية في الديوان الأخير . «أوراق العرق» (٨) .
- (١٥) أمل دنقل ، أوراق ... ، سابق قصيدة «الطيور» ص ٥٤ .
- (١٦) نفسه ، مقابلة خاصة ، ص ٧٢ .
- (١٧) أحمد عبد المطلب حجازي ، رسالة إلى أمل دنقل ، المشرق الأوسط ٨٢/١٢/١٤ .
- (١٨) الإشارة هنا إلى قصيدة «قالت امرأة في المدينة» ، أمل دنقل ، «أوراق ...» سابق ص ٩٦ .
- (١٩) جابر عصفور ، عن البنية التوليدية ، سابق ٨٤ .
- (٢٠) نفسه .
- (٢١) إحسان عباس ، الجماعات الشعرية العربية المعاصرة ، عالم المعرفة - ٧ - الكويت ، فبراير ١٩٧٨ ، ص ١١٠ .
- (٢٢) الإشارة هنا إلى آخر قصائد الشاعر «الجنون» من ديوان «أوراق ...» سابق ص ٩ - ١٨ .

- (٢) Goldmann, Lucien, *Essays on Method in the Sociology of Literature*, Telospress, 1980, P 141 - 155
- (٣) *Ibid.*, 146
- أحدول هنا أن استشهد من فكرة (significant structures) بدلا من أن أقصر على حلة واحدة من مسرحية ، أو حتى روائي ، تشكل نموذجاً مكتفاً ومختزلاً ، على المستوى اللغوي ، والصوري لبنية الكلية لفصل مثل جملة «البنية البصرية» ويسبق *The daughter of Minna and Pasiphae* من مسرحية «البنية البصرية» - أحدول أن استشهد من الفكرة نفسها مع تحويل بسيط يلائم الشعر فيستبدل بالجملة الشعرية مقطعا شعريا ، أو قفزة شعريه
- (٤) أمل دنقل ، «أوراق العرق» (٨) ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٣ . ولشاعر ديوان آخر تحت الطبع هو «أوراق جديدة من حروب البوس»
- (٥) أمل دنقل ، «أوراق العرق» (٨) ، قصيدة «الخيول» ص ٦٦ - ٦٧
- (٦) الإشارة هنا إلى «أوراق الشاعر وهي :
- والبيداء بين رواق البهامة» ، دار العودة ، بيروت ١٩٦٩
- «وميلقي أمل ما حدثت» مكتبة مديوني ، القاهرة ١٩٧١ ، ومقتل القمر ، ١٩٧٣ ، «والعهد الآلي» دار العودة ، بيروت ١٩٧٥ ، «أوراق العرق» (٨) سابق
- (٧) أمل دنقل ، «أوراق ...» سابق ص ٧٧ - ٨٣ .
- (٨) تمنح فكرة «فتيات الرمز التاريخي» ، الذي يعادل الماضي ، على الشاعر وتظهر في أكثر من موضع في شعره ، ومن الأمثلة على ذلك «فتيات أوزوريس على يدي» أنه مست في قصيدة «الغشاء الأخير» من ديوان «البيداء بين رواق البهامة» ، ويظهر الحس في فتاة في «من أوراق أبي نواس» في ديوان «العهد الآلي» ، ومقتل عثمان بتدبير الأمويين في «قالت امرأة في المدينة» في ديوان «أوراق العرق» (٨)
- (٩) انظر مادة *trony* في
- Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton University Press, 1974
- وكذلك
- Culler, Jr., *Structuralist Poetics*, Routledge and Kegan Paul, London 1974, p. 154.





دار نفيسة طبعة للطباعة والنشر

محمد ومجلدى أحمد إبراهيم وشركاهم

تأسستها أحمد محمد إبراهيم ١٩٣٨

١٨ ش كامل صدق - القاهرة

تقدم للمكتبة العربية خلاصة إنتاجها

في نواحي الفكر العربى والإسلامى

من التراث القديم

١ - الاستيعاب في معرفة الأصحاب -

لاى عبد الله (١ جلد) - ١٦

تحقيق الأستاذ/أجل محمد الجبلى

٢ - الإصباح في غير الصحابة

لاى حجر (٨ مجلدات) - ٣٠

تحقيق الأستاذ/أجل محمد الجبلى

٣ - المكامل في اللغة والأدب -

السرد - ١٦

تحقيق الأستاذ/أجل أبو العباس

عبد الله

٤ - ديوان ابن ريدون ورواياته

تحقيق الأستاذ/أجل عبد العظيم

عبد الله

٥ - درر العرائس في أحوال الخواص

طهري

تحقيق الأستاذ/أجل محمد رفيع

عبد الله

٦ - تاريخ الخلفاء -

السرد

تحقيق الأستاذ/أجل أبو الفضل

عبد الله

إصدارات

١ - لفرقة في الإسلام -

للككتور/أجل عبد الحميد ولى

٧٥٠

٢ - المرأة في القرآن -

للاستاذ/أجل محمود الصناد

١١٥٠

٣ - بحث في الإسلام والاجتماع

للككتور/أجل عبد الحميد ولى

١١٠٠

٤ - علم الاجتماع

للككتور/أجل عبد الحميد ولى

٧٠٠

٥ - حياة الأمة عند الأستاذ والطفل

للككتور/أجل عبد الحميد ولى

١٧٥٠

سياسة واقتصاد

١ - معاهدة السلام للصربية

مرونة تأصيلية وعملية على

نمو أحكام القانون الدولى

للككتور/أجل عبد الحميد ولى

٢٥٠٠

للاستاذ/أجل طارق حبيب

٨٠

للككتور/أجل عبد الحميد ولى

١٢٥٠

للككتور/أجل عبد الحميد ولى

١٧٥٠

٢ - السيرة والأدب

٣ - تاريخ الفكر الاقتصادي

٤ - الاقتصاد السياسي

تربية وعلم نفس

١ - عوامل الترب

٢ - التربية مجتمع متغير

٣ - برده النور

٤ - السحر والشعوذة

٥ - لادعاء النفس والمص

للككتور/أجل عبد الحميد ولى

١٢٥٠

للاستاذ/أجل يوسف ميتقى

٢٢٥٠

للاستاذ/أجل يوسف ميتقى

١١٥٠

للاستاذ/أجل يوسف ميتقى

٧٠٠

سير وتراجم

١ - صاحب الفراء مصعب بن عمير للأستاذ/أجل محمد السلام السرى

١٢٥٠

٢ - حياة الصحابة للصحابة للأستاذ/أجل محمود الصناد

١٢٥٠

٣ - أبو موسى بن عيسى للأستاذ/أجل محمود الصناد

١٢٥٠

٤ - الخلاج شهيد التصوف

الإسلامى

للاستاذ/أجل عبد الله السرى

١٥٠٠

٥ - عمرو بن العاصى

للاستاذ/أجل محمود الصناد

١١٠٠

من الأدب والفن

١ - حياة الأدب في عصر الحروب

المصليية عصر السلام

للككتور/أجل أحمد السرى

١٢٥٠

٢ - أدب السياسة في العصر الأموى

للككتور/أجل أحمد السرى

١٥٠٠

٣ - النقد للبحر في العرب

للككتور/أجل أحمد السرى

٢٢٥٠

٤ - النقد الأدب الحديث

للككتور/أجل عبد الله السرى

٣٥٠٠

٥ - خواطر ثروت أبياتة

بقلم الأستاذ/أجل ثروت أبياتة

١٩٠٠

إسلاميات

١ - مقدمة الإسلام

للككتور/أجل أحمد السرى

٧٥٠

٢ - دراسات إسلامية

للاستاذ/أجل محمود السرى

١٢٥٠

٣ - مطلع النور في طرائع البعث

المصليية

للاستاذ/أجل محمود السرى

١٢٥٠

٤ - الإسلام ظهوره وانتشاره في

العالم

للاستاذ/أجل عبد القادر

١٢٥٠

٥ - التصوف الإسلامى الحديث

للاستاذ/أجل عبد الله السرى

١٢٥٠

٦ - لبال مكة

للاستاذ/أجل عبد الله السرى

١٢٥٠

٧ - القسم لمصلي

الفن والترجمة

١ - خاتمة الدين

للاستاذ/أجل عبد الله السرى

٧٥٠

٢ - تمهيد في طبع مشروح

للاستاذ/أجل عبد الله السرى

١٢٥٠

٣ - طرس من ذهب وحسن

للاستاذ/أجل عبد الله السرى

١٢٥٠

٤ - دعوى أول لكم قصص

للاستاذ/أجل عبد الله السرى

١٢٥٠

٥ - قيسية في الرمال

للاستاذ/أجل عبد الله السرى

١٢٥٠

للاستاذ/أجل عبد الله السرى

١٢٥٠

للاستاذ/أجل عبد الله السرى

١٢٥٠

للاستاذ/أجل عبد الله السرى

١٢٥٠

للاستاذ/أجل عبد الله السرى

١٢٥٠

١٨ شارع كامل صدق بالقاهرة - القاهرة

مجلد ١٢٠٢٢٨

سجل ٢١٨٥

سجل ٢١

تلفون ٩٠٨٨٩٥/٩٠٣٣٩٥/٩٠٩٨٩٧

تلفون ٩٢٨١٥

تلفون ٩٢٨١٥

تلفون ٩٢٨١٥

تلفون ٩٢٨١٥

تلفون ٩٢٨١٥

في البحث عن بلاغة أساطيرية

للقصة القصيرة المغربية

من خلال نموذج

"مساء تلك الظهيرة" لمحمد بريدة،

و"الاستشهاد" للميلودي سغموم

بنعيسى بوحالة

إشكالية الواقعي والأسطوري :

أحدث في مستهل هذه المداخلة مضطرا إلى صياغة بعض الإشكالات - على الرغم من أن الأمر لا يتجاوز كونه إعادة إنتاج لما ضمن هذا الحديث النقدي - حتى تتوضح نصارى المقترح الذي نروم تسجيده هنا .
١ - هل في مكتنا الحديث عن أدب واقعي يمتلك هوية رؤيوية محددة ، وأدوات جمالية خاصة تميزه عما اصطلح عليه بالأدب الكلاسيكي ، والرومنسي ، والسوريالي ، والوجودية . . ؟ إننا لا يمكن - لاعتقادي - أن نتورط في محظور الحديث عن واقعية غميلة ، اكتسبت قوتها المرجعية من خلال المصطلح النقدي ، نظرا إلى أن الحديث عن مفهوم الواقعية يعني في الأساس تورطا في حقل إشكالي هو من لشاعرة بمكان ، وهو يستوجب تحديد الموقف على النحو التالي :

المستويات الواقعية ؟ إذ الأمر لا يتعلق بواقع أحادي ، وإنما هناك ما نستطيع تسميته بواقع مديني في مقابل واقع ريفي ؛ واقع عمالي بمولزة واقع فلاحي ؛ واقع بورجوازي صغير بمواجهة واقع بورجوازي كبير . وبغض الجحولة يجوز أن نتحدث عن واقع ينتمي إلى الماضي وأحراراهن ؛ أو واقع وطني يساق واقع قوم ينأى بدوره عن واقع كوني .

(و) ولنفرض أن الإشكال قد يحسم عن طريق تبين مفهوم الواقعية كما تبلور ضمن المناخ الإيديولوجي الغربي ، أي كما تولد في أتون حركية الواقع العربي ، وتمحضات الصدام التاريخي والمعرفي بين فئات ورؤى تمنع من معين منظومة محددة ، كان من المنطقي أن تفرز المصطلح سنة ١٨٣٥ ، ثم أن نعمده بشكل رسمي حوالي سنة ١٨٥٦ . مع ذلك فإن المفهوم عرف تطورات ومستويات ، يعسر معها تدقيق ما نعنيه بالواقعية ؛ إذ إن المصطلح ينسحب على تفرعات من نوع الواقعية النقدية ، والواقعية الطبيعية ، والواقعية الاشتراكية . . وكل تفرع يحدد واقعه شكل قد يتفق مع الواقع أو يغايره .

(هـ) بأي مبرر يتم استحضار تطلعات وتيارات مغايرة ، عندما نروم تناول الواقعي ، مما يفيد أمرا بالغ الدلالة ، ألا وهو إلغاء الطابع الواقعي من نصوص وإبداعات ، نرجعها إلى تلك التيارات التي تفرغ من كل تضمن واقعي - على اعتبار استماعنا

(أ) هل المقصود بالواقعية ذلك الشكل من الأدب الذي يسحر مجمل أدواته الرؤيوية والجمالية لخدمة علاقة ميكانيكية تربطه بالواقع ؟ بمعنى سقوط الأدب في الانعكاس والرقابة ، إلى الحد الذي يتحول معه إلى خطاب وثائقي ، يوازي خطابات من صنف الخطاب التاريخي ، والاقتصادي ، والديني ، والأخلاقي .

(ب) أينمعلق الأمر بواقعية اللغة المستعمرة في ما يمكن أن نمعده كنص واقعي ، من حيث سوقية المفردة ، وانتدال التعبير ، ونعائش المعجم الشعبي مع معجم يمتلك طاقة أدبية ، وذلك وفق ما نمعده نظرية الشعرية في الخطاب النقدي المعاصر ؟ ومن المعروف أن هذا المعطى قد عصده أطروحة واقعية الإبداع ، التي تحولت إلى عملية تبسيطية رحيصة ، تحت عطاء تيسر لتواصل ؛ وهو أمر لا ينأى عن شعبية مجانية .

(ج) هل يصح أن نشير إلى واقعية نص ما ، بمجرد أنه أغنى قصاه بالحديث عن حيوات ، وشرائع اجتماعية همشها نص آخر ؟ أو يجوز ألا نحادل في واقعية هذا النص ، انطلاقا من كثافة الإحالات التاريخية والمكانية فيه وإغراقه في التفاصيل وخرثبات ؟

(د) وحتى لو أتيح لنا أن نستيعق المصطلح على إطلاقه وحسبته ، فكيف يتأتى لنا أن نفرز ذلك الكم الكبير من

للاصطلاح - ومن ثم لا علاقه لكثافة رومسة ، أو رومرة ، أو سورالية ، أو وحودية بالواقع ، لأن استحصار كتابة تنتمي إلى هذه التقلبات والتغيرات يسى على أساس وظيفي تجري ، يسر عينا فرز الوقي من غير الواقعي

وفي ضوء ما أوردناه من إشكالات - لأن المجال لا يتسع للمفصيل - فإنه من الجائز أن نقول إن إشكالية الحديث النقدي عن مفهوم الواقعية تظل أمرا من قبيل تفصيل الخاضع . وإذا كانت النسبة تشمل حتى أنماط المعرفة في تحديداتها العلمية والبحرية ، فإن الوقوف على صيغ ماهوية غائبة للمصطلح لا يمكن أن يتصدر الحديث في المجال الأدبي ، كمجال انسيان ينسج باللاتيات والزقية ، ولا يخلو من ملاسبات ذاتية . وعندما نقول المجال الأدبي ، فإن هذا يعنى بشكل أو بآخر للمجال النقدي ، نظرا إلى التداخل بين المجالين ، وإلى نفض الالتلاف المتواشجة بينهما ؛ لأن النقد - حتى لو تحصى بأكثر ما يمكن من العمية - فإنه يبقى ، شئنا أم كرهنا ، أميرا للترسبات والمطلفات الذاتية المتصونة .

وبعد في إيرادات هذين الاستشهادين ما يركي هذا المربع الذي حاولنا تعبئته - يقول جمال شحيد في دراسته المعنوية بـ (1) (خصوصية النص الواقعي) ما يأتي : (ويرى ياكسون ، أن هناك استعمالات كثيرة لكلمة «الواقعية» ، فهناك واقعية تتعلق بمشروع الكاتب الأساسي وما إذا كان يمتد على القواعد الفنية المرحية يبيعها ، أو يقتضي ببعض الإصابات والاجتهادات التي تعنى التراث الفني السابق . وهناك واقعية من وجهة نظر القاري ، فإنما أن يثور على القواعد الفنية المقدمة إليه ، وأما أن يقبلها . وهناك واقعية بالمعنى التلويحي للأدب ، تبلورت كمدرسة أدبية في القرن التاسع عشر على يد بعض الروائيين الفرنسيين والروس ، بخاصة (2) ، في حين ورد رأي آخر مواز لرأي ياكسون في عرض دراسته : (نص الواقعية في الفن) ، يقول (إذا كان ما يراد بمحاكاة ، في الرسم ، أو في العنون التشخيصية ، الحصول على ما يؤهم بالأمانة الموضوعية والمطلقة إراء الواقع ، فإن مسألة وجود احتمال «طبيعي» - حسب مصطلح أفلاطون - للتعبير اللطفي أو الوصف الأدبي هي مسألة ، بداهة ، غير ذات معنى (3) . . .)

هذا ، وإذا كنا قد أثرتنا موضوعة هذا الإشكال ضمن سياق عام ، لم يشر من قريب أو من بعيد إلى القضية الأساسية التي تشكل صايط بحثنا ، فإن ذلك مرجعه إلى اقتناعنا بشمولية هذا الإشكال ، واستجابته على مختلف الأجناس التي تنفرع من الكثافة الأدبية ، مع عدم إغفاله للطبيعة الأدائية والصياغية لكل جنس على حدة ، وتسايلات مستواها العلاقي مع ما نسجه «واقعا» . ومادام هذا البحث يخص بالتحليل مقارنة نموذجين من الفن القصصي القصير بالمعرب ، فإنه يلزم أن نكون من الوصوح بمكان ، ونطرح بدون أدنى تعسف جسامه تبني الحديث عن واقعية إطلاقيه في هذا الفن ، بالنظر إلى ما أوردناه من تساؤلات سالفة .

وعليه فإننا نجد أنفسنا في موقف اعتراض تجاه أي نصيف يروم تسيط الوعي القصصي بالمعرب ، وترتيبه وفق ما يلدح من تقلص ، أو تزام للمساواة الفاصلة بينه وبين الواقع على أنها حين نوظف الوعي القصصي ، لا نعود إلى صحن المفهوم في دلالة الحرية ، أي بوصفه أحد مرتكزات الكتابة القصصية ، بل بوصفه بؤرة نصب فيها عجل العديلات التي تتناص وفق دينامية حلقة ، تنهي إلى تأسيس لفظة ، ومسح حقيقتها ، مع العلم أنه يمكن الانفاق حول معطيات مدنية ، سهم تداعلها الخدلى في وضيفة التأسيس المشار إليها ، وهي :

(أ) المدع كدات متفعلة ، وفاعلة في واقع متشاك ، ومن درجة كبيرة من التعقيد ؛ وهذا المدع يظل مشلودا إلى رصد وجداني ومعرفي وتاريخي محدد .

(ب) النص بوصفه كيسة انسيابية قائمة على التمويه والشفافية . وهذه الكيسة هي عبارة بيكاسيريات علائقية تدعم فيها عناصر المعجم والتركيب والصرف والدلالة ، بموزة أدوات السرد والوصف والحوار ، ضمن كل بشكل وحدة تغل التنوع المعال ، لكنها تجاني التفتت والاشطار

(ج) العامل الرؤيوي بوصفه صيغة لتحديد الموقف من العالم . وهذا العامل يتحرط في تموضعات ثنائية توري وعب نكوصيا ، أو وعيا قائما ، أو وعيا محكما ، بالإضافة إلى كونه أحد الوسائط الجوهرية في النص على وظيفية النص المتبين بشكل مواز لتسق بيان نسيه واقعا .

إلا أن ما نجب مراعاته ، بخصوص هذه المعطيات ، هو نجب الوقوع في مسلكية تعاضدية ترفع من سهم أحدها على حساب الآخر ، أو تحي بعضه ، وتركى هيمه بعضها الآخر ، مع إقرارنا بأن المسألة ذات طبيعة معقدة ، ترتد إلى صعوبة الحديث النقدي في الإبداع الأدبي ككل .

هذا مرانا ، من جهة أخرى ، مدهوعين إلى احتراش إشكالية الأدب والواقع فيما يلي

١ - ليس من اليسير الحديث عن واقع محدد ونهائي

٢ - إنه لا يمكن الذهاب بعيدا في ذلك المضمار المتصل الذي يقصد موضوعة الفضة القصيرة في ضوء أحكام قيمة ، ترتبها موقعها في مجرى الواقع ، انطلاقا من معيير ومحددات لا تخوم من تجريئية ، على نحو يوقع الحديث النقدي في محدير ، رؤية الأحادية ، التي تقنطع من النص مستواه الدعوى ، أو التركيبي ، أو الصرفي ، أو الموقفي ، أو تجيله على معاهيم مرجعية ذات جدور ضاربة في مناحات نقدية لا تملك مطلقة معيارية . ومن هنا نخلص إلى أن القصة القصيرة تملك أحد احتيارين ؛ إما أن تكون أدبا أو لا تكون ، وأما لا تملك - لعدم تتمثل شرطها الأدبي ، ونستجمع طاقتها النصية - إلا أن تتحرط في علاقه سانية مع واقع ما . (رغم أنه ليس ملحا أن نقرغ صدى جداليا في محاولة الإمساك بالواقع ، وتحجيمه في إبدات رياضية) .

٣ - إن ما طرحه محمد عر الدين التاري خلال دراسته (مظاهر أنماط الوعي في القصة المعربية القصيرة) يبقى أقرب إلى تصورا

التحديد المدرسي للأسطورة - فإنها لا تستوعب مساحة محدده ، ولا تشكل ثقلا يحيز لنا الكلام عن مترع أسطوري بين ، يرد المترن الأدبي الحديث بالمغرب

هذا ونستطيع أن نوظف ما أوردناه بشيء من التناوت ، فيما يخص الشعر المغربي المعاصر ، والكتابة القصصية الراهنة ، الشيء الذي يجعلنا أمام مفارقة تبدو جلية ، وهي أن العمر الزمني الممتد للشعر المغربي لم يتح له ، مع ذلك ، أن يؤسس منظورا أسطوريا متميرا ، فأحرى أن نسائل جنسا أدبيا كالقصة القصيرة التي لم تحقق بعد تمجدا تاريخيا في الأدبين المغربي والعربي على السواء . على أن هذا المأرق يمكن تجاوزه إذا ما حرص الناوول النقدي الباحث في ثنائية الواقع والأسطوري في القصة لفصيرة لرويتين نسوقها كالآتي :

(أ) مادام العثور على الأسطورة ، في الأدب المغربي ، يس من قبيل الأمر الحين ، فلم لا نتلمس ما يؤلف بين أنماط الحياة التي ولدت الرؤية الميثولوجية لدى الشعوب القديمة ، وبين تجسيدات الحياة للمعاصرة ، من حيث الخواطر نفسها وردود الأفعال ، ومن حيث التداخلات نفسها ، وصور المعاصرة ، رغم ما يلوح من قطيعة مطلقة بين الحياتين .

فلذا كان الخواء الأنطولوجي لمحيط الإنسان القديم ، وامتزازاته الانفعالية البدائية ، هو ما صاغ موقفه الكون ، وشذب حساسيته الطمولية ، مستمرا كل ذلك في خدمة مشروع أسطوري لم يبرح معالجة الإشكال الثنائي . الحياة والموت ، الخير والشر ، للنور والظلمة - فإن الحياة الإنسانية المعاصرة تستعيد المناخات الميثولوجية نفسها . وفي الوقت الذي كان معولا به عن الامتلاء البيئي ، وعقلنة الحياة ، والتحكم السلا محدود في الطبيعة ، أن تتشغل الإنسان المعاصر من هواجس البدائية ، وأرقه الميتافيزيقي ، إذا بنا نجد استمرار البيات الانفعالية نفسها المؤطرة لكلبيها . وكما شعر الدائي بالصعقة والقلق أمام طبيعة جارة ومهيمنة ، وجذ صوته الإنسان المعاصر في شرفة الموقف الإشكالي نفسه وهو يواجه الآلية ، والآيديولوجي ، وقيم الاستهلاك ، ومختلف تجسيدات الاضطراب المؤسسان للحياة الراهنة .

ومن ثم نذهب إلى القول بأن هناك منعقا بيويا واحدا يجمع بين الحياتين ، وتنسحب مضاعفاته على مجمل النقي الذهني لكلتاهما ، سواء تعلق الأمر بالعقيدة ، أو العلم ، أو الأدب والفنون . . . وهذا ما أشار إليه كلود ليبي شتراوس في كثير من دراساته الأنثروبولوجية ، وفي هذا الصدد يقدم قوله بملذكتورة ميلة إبراهيم . فيعد ما استعرضت الأسس التي تتحكم في مهب شتراوس السيوي ، قالت

(وتشير هذه الأسس الأربعة إلى أن شتراوس قد انطلق من تصوير نشأة الأسطورة وفي إبراز معراها وهددها من تحييلها بوصفها نصا لغويا . وقد انتهى من خلال أبحاثه المستبصرة إلى أن الفكر الدائلي لا يمثل مرحلة من مراحل التطور ، بل يمثل

مصدر هذه الزاوية ، فهو يقول : (إن براعة الكتاب وقدرته المتحكم في عمله تبدو هسا من خلال استعادة تجعل عمله لتنامي طبيعة وفي حجمها العادي ، مرتبطة بقوانين الواقع نفسه ، أو نمودها على هذه القوانين ، إنما هو في توظيف عامل المحيلة من أجل ربط جذور التجربة بفروعها ، وإمداد علاقات ديموية بين أضرارها ، تمكنها من الحياة ، لتصبح غملا أو نمودجا يكون إطاره العام من نسج الواقع المباشر^(٢)

وبرغم أن التنازي - ضمن حديثه عن زوايا الرؤية للواقع في الإبداع القصصي القصير بالمغرب - لا يكاد يبين عن الطبيعة السائبة التي نشد النص القصصي إلى الواقع ، فإننا نستنتج ذلك دوى تعسف . وربما كان التنازي واحدا من الذين امتلكوا هذه الحساسية الطليعية في الأدبيات النقدية في أواخر السبعينات ، قبل أن يعدو لمطور السيوي مادة مركزية في الحديث النقدي الراهن بالمغرب ، وذلك في شق المحول الإبداعية

إلى هنا نكون قد أوضحنا واحدا من الموجهات الأساسية لهذا نقترح : أما الموجه الثاني فبمقدورنا أن نحصره أيضا عن طريق طرح ، شكلي نقترح له انصيعة التالية .

إن الطبيعة السائكة لكل حديث نقدي عن الواقع ، في ماهيته ، ومستوياته ، وتداخلاته ، لا تعنى بالمقابل بغير الأخذ بنصيعة حديث نقدي عن الأسطورة . ذلك أن أي معالجة تحليلية تروم الوقوف على تركيب أسطوري في الأدب المغربي - قديمه وحديثه - لا تعلق في نظرنا مشروعا جزائيا يستهدف بلورة تصورات لا علاقة لها بخصوصيات الأدب المغربي ، ومعتقداته وأفاقه . هذا إذا كان المراد بالأسطورة غملا تعبيريا ورؤيويا له صوابته التي رسمتها الأساطير الفلسفية والأثروبولوجية الأكاديمية . بل إن هذا يمتد إلى الأدب العربي بأسره ، ولا حاجة إلى استحصار ذلك السيل من الجدل النقدي المهلك بخصوص هذا الموضوع . ومنتهى ما يمكن أن نستقر عنده ، هو أن الأدب العربي ، كصوه الأدب العربي ، لم يعرف حصورا مكثفا للأسطورة في مذهبها المدرسية ، تبعا لموامل تتجاوز الأدب ، وتعلق - على نحو أقوى - بين ذهنية مشروطة بواقع تاريخي واجتماعي وعقيدتي ، لم يساعد على إفرار رؤية ميثولوجية للإنسان والكون على غرار ما يمكن أن يلمسه في الأدب الهندي ، والمرعونية ، والفارسية ، والإغريقية القديمة ، أو في بعض الآداب الأوروبية القروسطية والحديثة ، أو بما يشبه المعنى الأسطوري السارز في آداب أمريكا اللاتينية .

يكن هذا لا يمنعنا من الإشارة إلى المترع الأسطوري للمعبر عنه في بعض النماذج القليلة من الرواية والأقصوصة العريين ، أو في نمادح من الشعر العربي المعاصر على الخصوص . ويتراءى هذا بيت في مضمون لتسيات والبيات وحلاوي وعبد الصبور وأدريس ندين حنحو إلى استثمار منظومات أسطورية جاهرة ، لها مرجعية أشورية ، أو فينيقية ، أو مرعونية ، أو فارسية ، أو إسجيلة . وهذا ما يعنفد في الأدب المغربي الحديث أو يكاد . وحتى في حالة وجود تراكيب أسطورية - وهي دائما تبقى ضمن

مطلق الفكر البشري في كل زمان ومكان . ووسيلتنا في الوصول إلى الشكل الكلي لهذا المنطق البشري ، هي دراسة الأساطير وفقاً منهجه البنيائي^(١) .

ولا شك أن ما نود طرحه من خلال ما قلنا ، هو أنه يمكن أن يقترح كبديل فكرة التماثل النيوي بين ما يصطلح عليه بالأدب الأسطوري ، وبين أدب نصفها بأنها غير ذات توجه أسطوري . ومن هنا تصبح لفصيلة شعرية بدائية ، أو قصة أسطورية تسمى إلى ثقافات مفرقة في القدم . الخواص البيوتية نفسها . الميكانيزمات العلائقية نفسها التي تعصى إلى صبح رؤيا ذهبية متميزة لنص شعري أو روائي أو قصصي قصير يتصل إلى الأدب المعاصرة على سبيل المثال . وهذا ما يمثل إحدى أبرز الأطروحات في الجهاز المفاهيمي لنظرية جولدسمان التي دارت حول محور البنيوية التكوينية . والأمر نفسه نجده لدى نورثروب فراي عندما يدافع عن هيمنة منطق أحادي على كل العمليات الأدبية التي أنجزها الإنسان ، منذ العصور البدائية إلى عصرنا الراهن . وفي هذا يقول وليام ويزارت والأصغر^(٢) : (إن ما يدعو فراي ومجمل تاريخ الأدب يتحرك من البدائي إلى المصقول ؛ لذلك يلزم فراي إمكانية النظر إلى الأدب على أنه تركيب مجموعة بسيطة نسبياً من الصيغ التي يمكن دراستها في الثقافة البدائية^(٣))

وعليه فإن هناك جذراً مرجعياً بوجه الأديب الإنسانية فهو الشيء الذي يساعدنا على مساءلة المنطق البنيائي للفصيلة القصيرة بالمغرب ، والوقوف على مدى تمثيلها للنموذج الأسطوري بحسبان (أن الإنسان البدائي مازال كامناً في كل منا ، وأن موطن القرن العشرين الذي يذهب طامعاً إلى عمله في سيارته كل صباح ، ويعقد صفقات بالهاتف مع مؤسسة تبعد عنه ثلاثة آلاف ميل ، ثم يمضي نفسه للنوم بمشاهدة التلسكوبات التي تنقلها إلى غرفة جلوسه صاعدة إلكترونية ، بعيد في أحلامه كل ليلة خلق الرموز الأولية لأسطورة قديمة^(٤)) .

(ب) مادام الجوهر الأسطوري للحياة الإنسانية أمراً لا نقاش فيه ، فإن ما يلوح من تصنيفات للفكر البشري ، وما يوحى به هذا الفكر من تدرج وانقطاع ، ما هو في العمق إلا الدينامية الجدلية لذلك الجوهر . وسيروته المحايثة لتطور الحياة الإنسانية ، بالرغم مما يلاحظ من تصالوت بين تشكيلات المادة الأسطورية في الثقافات القديمة ، وتجذباتها الراهنة . ذلك أن الإنسان القديم توصل إلى تأطير القوى الكونية التي قلصها في مصاء مفرق في التماس والتجريدية ، كمقابل للوجود الإنسان البدوي . ومن ثم أخذ المصير الصدامي في المنظومات الأسطورية الكلاسيكية بعداً عمودياً ، أي صداماً بين قوى فوقية ، وقوى إنسانية دمية ، في حين نزلت القوى الأسطورية المعاصرة من عليائها الأولى لتصبح واقعا عيانيا متعللاً في نسج الحياة الاجتماعية ، بحسبنا بأعطائها .

إن هذا يعني تحول الصدام الميتولوجي للإنسان ، من صدام مع سلطة غيبية تكمن قوتها في توارثها القديم ، إلى صدام مع

منظومة من السلطات المؤسسية التي أدركتها حدديه التدرج المعاصر ، كالأيديولوجيا ، والإعلام ، دور إعصاك بمثل الأدوات السلطوية الرديعة التي نوعها هذه لقوى ، كتحت تحرير خطابها التسميم بسمات الهيمنة . بل إن هذه الأدوات مدع من الكثافة والتنوع ، والتعلل مستوى معقداً يحولها إلى صواب لا شعورية ، تتيج كل المسلكيات اليومية للإنسان ، وتصرع ردود أفعاله ، وتصنع مزاجه ورؤاه ، ثم ينتقل حضورها المكثف وتواجدها اليومي إلى ما يشبه أسطورة يومية ، تنصص طققات إشارية هي من التأثير بتمكن . وبالمناخية تستحضر اسم رولان بارت كواحد من الذين شعلوا بهذا الجانب ، بل إن حساسيته قد بلغت درجة عالية من الخصوصية . تتجس في دراساته الأساطيرية ، سواء لنظم إشارية في الحياة الواقعية ، أو لأساطير حاصرة في النصوص الأدبية

لذلك نرانا أقرب إلى تبني هذا المنظور النقدي ، في تعايش مع ما أوضحناه بخصوص فكرة التماثل على مستوى البناء والدلالة ، في محاولة وصعبة للعلاف البلاغي الأساطيري لنموذجين معينين من الكتابة القصصية القصيرة في الأدب المغربي المعاصر . ونقترح أن يكون النموذج الأول هو أقصوصة (مساء تلك الظهيرة) لمحمد بركة ، والنموذج الثاني هو أقصوصة (الاستشهاد) للميلودي شغوم ، مع الإشارة إلى أن هذا المسك الانتقائي لا تلبسه أية اعتبارات خاصة ، بقدر ما هو مسك إجرائي ، فرضه الاقتناع بصعوبة المراجعة على مساءة أساطيرية لنماذج عدة من المتن القصصي القصير في أدبنا المغربي المعاصر

مساء تلك الظهيرة

يتنظم نص (مساء تلك الظهيرة) لمحمد بركة حقلين دلاليين مركزيين ، يلوحان على تواشج عميق مع كثير من الحقل الدلالية المركزية في القصص والحكايات الأسطورية ، خصوصاً الدينية منها ، إذ تلمس نوعاً من علاقة ثنائية ، من حيث البنية والمنطق . وكأقترح إجرائي يمكن أن يصطلح عليها بـ . الدلالة الإسرائيلية أو الرؤيوية ، والدلالة السردية أو الخطيئية . ولعل ما يسهل تبني هذا الحد الثاني في دلالة النص ، هو ما نسميه بخصوص التماس الحدتي الذي تنتجه الأقصوصة . هكذا نجد أنفسنا إزاء شخصية مركزية ، هي شخصية المعلم الذي موضعت التداخلات العلائقية بين مختلف مكونات النص في سياق تدريجي ، تتخلله شبه قطيعة انفعالية بين مستويين حدثيين ؛ يبدأ أوجها مشرامتا مع بداية المقطع السردى الاستهلالي في النص : (تعت قدماه فيما يبدو . منذ الظهيرة وهو يمشي . طاف في العاصفة تائها بين جساتها يحومس الحى بعد الحى ، ينقل عينين نظران بآلية إلى ما يصادفها . كان بينه وبين المساء ساعات لا طعم لها ، يتجرعها على مضض . لا يحلو فيها شيء . حتى تصبغ المجالات الناعمة يزيد من ضيقه . لا يقوى على النوم لا يقوى على الخلود . . .) إلى المقطع السردى - الوصفي : (تعت قدماه فيما يبدو ، وبطراته الأليمة لم توقف العليان

ما أسعيتاه بالحديث السدومي والتركيب الأصل لقصة سدوم ، كما وردت في النصوص الدينية ؛ إذ تدخل كل عناصر الحديث السدومي في علاقة ثنائية مع عناصر القصة الدينية . فالنبيل في موازنة سدوم ، والبطل في مقابل لوط . وبها تستمد الرؤيا لدى البطل ، مشروعيته من وضع فئات اجتماعية معونة ، ترتد الرؤيا اللوطية إلى مرجعية ثيولوجية ، فتعدو تليها لوصايا الإله ومحرماته .

هكذا تلتزم مكونات الرؤيا من خلال المسلك الإداري الذي سيجد أنشغل منه مدعوها إلى تنبيه ؛ بدون أدنى احتياض أو تردد ؛ أي يتحول إلى لوط الاجتماعي ، المعقل للوضع ، مردول الذي يرفعه . (القلوب تصدأ حين تعدو حاجرة عن الإحساس ، عاجزة عن الفرح ، عن الألم . . . حين تنواري حلف طبقات من إدام المواضعات والمجاملات ورتابة السلوك ، تماما مثل قلوبكم أيها البلداء) (الحق لا يستعير لسانا من غيره) (معناه بإسادة بالأذكاء ، وأنا البليد ، أن افترضت جهنمكم بلعة هذه الأرض التي نستوطنها بخول لي اعتبار نفسي حل حق . ولسان فصيح ؛ فلماذا أستعير لسانا آخر ؟) (لأصدقكم القول ، عندما تخبط قدمي هتة هذا الصالون ، وصافحت عيني الوجوه الجميلة ، وشربت المراح مخزوجة بالبنات هذه السرة الطريات ، تخيلني ألج البهر العجيب الذي رأيته وأنا قائم في الظهيرة فوق كرسي حديقة عمومية . . . ولقد هممت بلطمكم وكرمكم فظلت أن بالامكان أن أصبح واحدا منكم ، أفعل ما تأمرون به ، وأعيش في هذا الرعد لكن هأنتم ترون ؟ شيء ما أقوى مني ، يستعصي حل ذهبي ، يجمعني أكشف هويي لأعبر لكم عن كراهيتي) .

إننا في هذه الأقصوصة نواجه سيرة حديثة تسرب عبر فئات تنتهيان إلى تركيب متداخل ، يفضي أوله إلى ثاني ، من نحو أشع بنه حكاية تسم بالتعاصد الدلالي ، رغم بما قد يتردى من شبه قطعية بين الفنانين . لقد كان منطوق أن ينتج المناخ الإسرائيلي - وهو مناخ توافرت له حيثيات لا تحصى دلالتها في النص ، حيث نجد حضورا للمساء ، والسبت ، وهما معطيان زمنيان لها من التضمن والإيجاء ما يركي مرجعيتها الأسطورية التي رمتا وصفها من حيث التماثل النوي ؛ فامساء كمدخل لليل ، حفل زمني له حضوره المكثف ، سواء في المنظومات الأسطورية ، أو في النصوص الثيولوجية ، من حيث تقمصه لدلالات لها خصوصيتها ، بغض ما ليوم السبت من وجود وظيفي أساسي في أغلب القصص الدينية الواردة في التوراة والإنجيل والقرآن . ومن ثم اتبى أيضا التوجه الأسطوري للدلالات الإسرائيلية والسدومية على الحضور الوظيفي للمعصرين الزمنيين المذكورين ، وهو ما لا يمكن تجاهره أو القهر عليه - المناخ السدومي !

وبما لا ريب فيه ، فإنه من اليسير الوقوف على هذا النمط من البناء السيميائي في روايات وقصص قصيرة في الأدب العالمي ، الأمر الذي قد يشجع لهذا الطرح . وربما كانت رواية (الرؤيا) ،

داخله . انتهى به المصنف إلى حي السويبي . غدت الشوارع ، تبرز بنايات الفيلات من بين الأشجار والشاتات المتسقة لتكسر رتابة الفضاء . من حين لآخر يمر بجسد أو رجل شرطة يحرس بعض البيوتات شرق مزارع من كل العيالت والأحسان . تخفص إحداها من السرعة ، ويدنف في ما وراء القفلا ، ثم ينقل الباب .

هذا الجزء الأول هو ما يمكن أن سميه بالحديث الإسرائيلي . لأن الأمر يتعلق بسطل يمارس دلالة النعمة من عالم إلى عالم ، وكلما أوغل في الثاني عن قصائده ، استجمع طاقات رؤسوية للتصديق مع عالم مور ، سيجد منه منقدا في أئونه ، ومن ثم يصبح مورطا في شبكة من العلائق الاجتماعية والأخلاقية ، التي يمكن عب رصيد سماعيا لا أكثر . بينما سيتاح له الآن أن يعاين . وهي كتب . قصاء ، هو ملك لتسريحة اجتماعية تحيا حياة أسطورية ، وهو ما يفصح عنه الرواي : (بوغل المساء وهو يوغل في السير . يعرف أن اليوم يوم ست ، وأن الخانات قد عمرت حينها . . . لكنه يبدو كالسحور بهذه المعاني ، وبأصواتها المبهتة من وراء الزجاج والأشجار . يسمح ويقرأ عن حيلة الترف ، إلا أنه لم يعاينها من قرب . تستبد به الرغبة في أن يرى هذه العثة المحظوظة وهي تعيش) .

أما الحديث السدومي فيتداخل مع كثير من المقاطع المهمة حل ما حددناه كحقل دلالي ثان ؛ بمعنى أن القلة الإسرائيلية التي اكتنعت البطل في تدرجه الدرامي من حي هامشي بمدينة سلا إلى حي السويبي المخمل ، متبع مداها المسدود بولوجه للقبلا . أي المدينة أو الكون ، أو الفضاء الثابت بسدوم المقترنة ، في الخطاب اللاهوتي ، بدلالات الموهبة والتسبح والخطيئة ، حيث مجال قيمي قائم على وضع اجتماعي صارخ بجبال المحمول الأخلاقي لذهنية المعلم المشروط بمناخ اجتماعي مغاير ، ولا إنساني . وهل لسان الراوي ينكشف هذا الملقق الصدامي بين عالمين متناقضين ، حل للمستوى الأخلاقي والحياتي . (السيدة تبسم ، والعيون مسلطة حل هذا الشاب المفتح لسهرة بلباس يفترض إلى العاية والأصول) (يتلقى الطرات بتلقائية واندهاش كأنه يرى الس لأول مرة . فعلا ، مثل هؤلاء لم يسبق أن رأيهم عن قرب . . . ثم النساء الأنيقات الجميلات . جيلات ؟ غير جيلات ، لا هم كثيرا . ما يسترعى انتباهه ، هذا الألق المسح من الميون ، والعاية للتدفقة من الوجعات ، والمارب الفاصلة بين اليهود) .

وكما في الحكاية الدينية عن لوط ، وموقفه الإداري لأهل سدوم ، يخطر السطل في مواجهة رسولية مع عالم مرمو ، يرشح باخطايا ولأثام ، حل أن هذا العالم عالم عيان معيش ، وناتج عن آلية اجتماعية مختلفة ، ولا علاقة له بسدوم العيبية . ومثلها نجد في سير الرسل وحيواتهم ينتج البطل صكوكه ووصاياه ، مستحصرا وضعه الاجتماعي بكل ما يطعمه من شروط لا إنسانية ، مبلورا لرؤيا الشرائع الاجتماعية التي ينشد إليها

والواضح أنه لا ضرورة للتوقف عند التماثل البنيوي بين

أو (القيمة^(٨)) واحدة من المادج الرئيسية في المجال ، بحيث يكشف تسمى ديمية النص في توافق مع التلوج من موقف لقله إلى موقف المشاهدة الرسولية ، وصولاً إلى استيطان البطل بلعنه الفاجعى الذى تعمره الأدغال الإفريقية ! وهذا يوصل إلى تجسد الرؤيا في نية . ومن الجلى أن هذه التضاريس الساتية تتضمن إمكانات تمثلية مع البية الجوهرية في معظم النصوص الأسطورية . ومن جانب آخر ، فإن النص يقدم ، عبر كثير من مقاطعه السردية والوصفية ، سلسلة من الوحدات الأساطيرية التى تهيمن على وحدات صياغية معينة ، وتدفع بالطبيعة الدلالية للأقصية إلى حدود قصوى من المعنى والخصوبة ، وذلك على مستوى الإحالة على مرجعية واقعية واضحة . بمعنى أن النص يتيح لوقوف على عناصر إشارية ذات دور انحصارى إلى أحد الموصمين الدلالين ، المركزين ، والمحددين صلفاً . وإذا كان بوس جان كافى قد موقع الأسطورة ، بالمعنى الموضح لها من رولان بارت (في كونها إنشؤة الراجحة لمركز الأيديولوجيا) ، ما تقدمه الأقصية من عناصر إشارية أساطيرية ، داخل سياقات مختلفة ، يبعث أمام اختيار أحادى ، مؤداه الأدلحة الختمية لهذا النمط البلاغى ، بشكل يكشف عن التوجهين الرؤيويين المتصادمين في النص ، ومن ثم فإننا من السهل أن نجدول الكم الإشارى الوارد ضمن جدولتين يدخلان في جملة دلالية سامرة ، تنتج بدورها قطعة أيديولوجية صريحة .

(أ) ١ - (حتى تصفح المجلات العسكرية يزيد من ضيقه) . ٢ - (لا بقوى على الاستماع إلى ما يقدمه المنياح من كلمات وأصن عنطة) . ٣ - (علوته الحياة وهو يتجه إلى الحمازة يرنادها كما يرناد حروف زريته) . ٤ - (لكنه اليوم شديد الضيق منذ أيقظه الحارس ليذكره بأن النوم ممنوع فوق كرسى حديقة ، طارداً من أحلامه صوراً مؤنة تسد وحشة هذه المدينة الحجر) . ٥ - (خارج القسم ، ويعيداً عن التلاميذ ، لم يكن يفكر في تصور الأصداد) . ٦ - (هل طعم الأشياء مختلف عما يعيشه هو بين المدرسة والعرفة الصغيرة والخمارا وشارع العاصمة بعد منتصف الليل ؟) . ٧ - (قل لها معلم الحى) . ٨ - (لست أدرى إن كان الوقت مناسباً . المدرسة لا تترك لى وقتاً كثيراً) . ٩ - (أين منه النيذ الأحمر السعدي الذى تصبه بالومير ورحيمو ، أو قمر المكان ، كما كان ينفها بيه وبين نفسه ؟) . ١٠ - (اشرب مع الرفاق الذين رحلوا ولن يعودوا ، ونحب الوحدة العاتلة ، ونحب الموم الصغيرة والكثيرة ...) . ١١ - (افترض أن العالم انتهى في هذه اللحظة وأنت الآن تلتش عهداً جديداً نمحي فيه الخواجز ولصوصل ؛ يحنى من الفم والبؤس ومدة اليؤال) . ١٢ - (من قبل لم تدوحك العاقيد المعصورة لأنك كنت تشربها في ساح كوسى ... كنت تنجرعها محاطاً بوجوه كابية مقهورة صحكاتها أشد إيلاماً من حد السكين ...) . ١٣ - (تزعها وأنت تفكر في ابرأت الذى يتحرى أول أسبوع من الشهر ، وفي الأب للمحتاج ، وفي الرواج المستحيل ، وفي عضات الن والبرعوث ، وفي المحذنين الكهف للمومس المتعاعدة ، التى

تقبل التعامل بالطلق) . ١٤ - (لكن أيضاً في وعين ، ظاهراً وبساطاً ، يستقر أسلوب المطلق للأخريين) . ١٥ - (تتأبك الحسرة لأنك لم تذهب إلى الحمازة ، وانتهيت إلى أن تطرد في الثالثة صباح لتسير مبهوداً كسافة جرياء) . ١٦ - (أين عشيرتك ؟ أين عشيرتك ؟) . ١٧ - (يتسدد الحزن الثقيل مع تبدد السكر ، تلوح بيوت القصدير في تبريكيت وحلقها العمارات - العلب حيث تسكن)

(ب) ١ - (انتهى به المطاف إلى حى السويسى . تمتد الشوارع ؛ تبرز بنايات القيلات من بين الأشجار والنباتات المتسلقة لتكسر رتابة الفضاء) . ٢ - (من حى لأخر يمر بجنود أورجال شرطة يحرمون بعض البوانات) . ٣ - (تفرق سيارات من كل العينات والأحاط ، تخفص إحداها من السرعة ، وتذهب إلى ما وراء العيلا ، ثم ينقل الباب) . ٤ - (لكنه يبدو كالمسحور بهذه المعان وبأصواتها المسعة من وراء الزجاج والأشجار) . ٥ - (يسمع ويقرأ عن حياة الترف ، إلا أنه لم يعاينها عن قرب) . ٦ - (تستبد به الرغبة في أن يرى هذه الفئة المحظوظة وهي تعيش ...) . ٧ - (اقترت بخطوات متونة من باب فيلا تعمرها الأضواء وسأل العساس : هل الخاج موجود ؟) . ٨ - (تفضل ! من سيؤدكم لأحر الحاجة ؟) . ٩ - (تبدو بقفطانها وحليها ومساحيقها ووجهها الأبيض وابتسامتها المسترسلة في من أقل من الثلاثين) . ١٠ - (ينحى على يدها ليلامسها بفضة طائفة كما شاهد في الأفلام أو كما شاهد في حلم الظهيرة) . ١١ - (تقدم نحو الصالة الكبيرة المتلانة بأضواء متباينة حسب الأركان والزوايا) . ١٢ - (راح يربط فكرة بأخرى ، وتعليق بتعليق عن هندسة القيل ، وعن أصحاب الدوق ، وعن أهمية المرح والاطلاق بعد الانتهاء من الشغل ومن صداع الصفقات) . ١٣ - (السيدة تبسم ، والعيون مسلطة على هذا الشاب المقتحم لسهرة بلباس يفتقر إلى العناية والأصول) . ١٤ - (وأحد كأس ويسكى وجرع منه جرعة كبيرة) . ١٥ - (لواحدة قال إنه حسبها سعاد حسنى التى شهدها في فيلم عرض أخيراً بسينما بطنة) . ١٦ - (ولأخرى حكى الكنة التى سمعها من أديرا غاندى وكوسيجين ، ولثالثة اعتذر بأن الجولا يسمح بأن يحكى ما وقع لصوبى لورين أنه ريارتها لأدغال إفريقيا) . ١٧ - (الرجال يبدون مبهكين في أحاديث جادة أو يضحكون في وقار . كان النساء في انتظار من يسليهن) . ١٨ - (اشرب بحثك ونخب رفاق الحمازة الذين لن تطأ أقدامهم أرض هذه الصالة) . ١٩ - (لاشك أن عدم إتقانك للممرسية يبعث الاستغراب في نفوس المستمعات المتحلفات حولك ...) . ٢٠ - (كرر كلمة الطداء ثلاث مرات ، ليرفع صوت صاحب الدار بأمر بأن يخرج ، وصفق يديه صادياً العساس) . ٢١ - (في نفس اللحظة وقف أحد المدعويين يعارض في طرد المعلم الفيلسوف كما سماه ؛ قال عيب أن تترك له حرية التعبير عن أفكاره ، سيما وأن الأمر يتعلق بلمعة لا تخلو من تسلية) . ٢٢ - (أردف بالمرسية أن ما يفعله هذا الصبف المقتحم هو صيغة أخرى للعة (الحقيقة) التى يمارسها

الاستشهاد

يقول لويس جان كالفني : (لقد سبق لي أن أشرت إلى أهمية مدلول الواقعي أو الواقع لدى بارت ، بغض النظر عن الصعوبة التي يمكن أن تتلصق هاتين الكلمتين «أبوجد حقيقة واقع خارج إدراكنا» . إن هذا الإلحاح لمن الدلالة يمكن ، إذ بين الواقع وبين إدراكنا لهذا الواقع تسرب الأسطورة) .

لعل هذا المدخل يستطيع أن يدل على مهمة قراءة تتوحي مقاربة الواقعي والأسطوري في نص (الاستشهاد) للبلودي شعوم . وربما كان في مقدورنا أن نقول بدون تكلف إن الخلاصات النقدية المستهدفة هنا ، تتجاوز الأقصوصة المشار إليها إلى نصوص قصصية يكفيها أن تستوي جوهريها الأدبي . فالمر يتعلق إذن بتلك القدرة التي للقصص ، على أسطورة الواقع ، ومعه رخا عرائيا شديد الغنى ، بالرغم من أن الموارد الدلالية للنص لا يجوز أن تتكرر لرجعيتها الواقعية . هذا مع عدم عفاننا لما سبق أن طرحناه من إشكالات تمس التجسيد المحبري لفهم الواقع ، وبالتالي القصص على هيئة نمطية تحصى .

صحيح أن هناك واقعاً له مواصفاته ، وتضاريفه التاريخية والاجتماعية ، قد يكون شخصياً أو جمعياً ، أحادياً أو تعددياً ، إلا أننا لا نستطيع المراهنة على أن الأدب ينقل إلينا الواقع بحرفيته ، أي وفق تعامل ميكانيكي يقحم الرسم الواقعي والرسم الأدبي في علاقة نسخية ، حيث إن ما تنتجها الفعالية الأدبية دولس هو إعادة تركيب الواقع بعد نمطينه ، أو اقتناص زواياه المتوارية بفعل اللا مبالة ، والانغماس في الملح واليومي ، أو تتقن منه لحد المستويات القيمة فتجده وتسمو به . كل هذا يتم بالخضوع لتكاثف مجموعة من الأدوات والوسائط التي تشفع لأدبية النص ، وتقدمه بمسمة الشعرى .

طبعاً لا حاجة إلى استعادة ما ورد في الأدبيات الأرسطية والميجلية والحولدمانية فيما يتعلق بوظيفة النص الأدبي ، من حيث هي رواية للمحتمل عند أرسطو ، وتحقق للمطلقة كما عند هيجل ، أو إنجاز رؤى يربطه جولدمان بمبدهي طبقة اجتماعية معينة . حسنا أن يقرر ما يلوح من أطروحة رولان بارت ، التي تشير إلى أن شيئاً ما يلتقط مقومات وجوده ، على امتداد المسافة العاصلة بين ما يطلق عليه واقعاً ، وبين ما يحدد على أنه إدراك ، أو وعي بلورته علاقة جدلية بين ذات قارئة ، وتاريخ موضوعي . هذا الشيء هو ما يسميه بارت أسطورة ، أي تلك الكينونة المنحصنة بطاقة (شارية غمارس وطبعة هيمية لامراء فيها . إنها تحوز كل مقدرات الأسطورة بمفهومها المدرسي ، من حيث منعته ، وحضورها اليومي ، ومن حيث تمسكها الأبتولوجي اللافت وبواسطتها تمر أصناف الخطابات الأيديولوجية . نجد هذا في الكتابة الصحفية ، والكتابة الإشهارية ، زعم طبيعتها التحريرية ، وفي النص الأدبي بالأحرى الذي هو أولاً وقبل كل شيء فضائية مبظمة بالأيديولوجيا ، لكنها تتركز على طبيعة تمويهية خارقة .

الورحوازيون في فرنسا) . ٢٣ - (يا سادة يا أدكياء ، وأنا البليد : إن افترضت أن جهلكم ملعة هذه الأرض التي نستوطنها يحول لي اعتبار نفسي على حق ، ولسان فصيح ، فلعنوا أستمير لسنا آخر ؟) . ٢٤ - (هذه الزراي الرباطية والتركية والإيرانية ، والثريات والموكيت للون ، والصواني المنقصة ، وروائع العطور البارسية ، ورياطات العنق الحريية للدلاة من أعناق لرحال كأنها حبال للشق تتنظر الإشارة) . ٢٥ - (ولقد عمرتمور سطعكم وكرمكم قطبت أن بالإمكان أن أصبح واحداً منكم أفعل ما تأمرون به ، وأعيش في هذا المرعد ...) . ٢٦ - (ها أنتم تدون هادئين مستميين وسط عالم متمسك مرتب وغم كل شيء ... وأنا ؟ نحن شاز نصتون إلي يا شماع وبجاملة) . ٢٧ - (الساعة تجاوزت الثالثة صباحاً ، وأنت حامل مصباح ديجوين الشهم ، تندحرج وسط الشوارع المضيئة الخالية ، ميمما شطر مدينة «سلا») .

هكذا تتجل بلاغة المنزل واليومي ، الذي يؤطر المسيرة الكناية للبطل - المعلم . فنحن إزاء فضاء اجتماعي واقف على يشير إليه ذلك انكم الإشاري للامت ، إذ تتعدى الرمور وظيفتها السببية المشروطة بعلائقها المعجمية ، والصرفية - التركيبية لتكتسب قوة دلالية تمتد إلى وضع اجتماعي ، منه يستمد البطل رصيده الموقفي ، ويستعير طاقته الرؤيوية . فهو المعلم الوصيح ، القاطن في هامش المدينة ، داخل جيتو من الطين والحزن والخصاص ، الموزع بين مسكنه - جحره ، ومضاه من البوهيمية والنداعة . هو الإمبراطور الوهمي في قصته ، حيث يدرس تصميم إبحاطانه الاجتماعية . هو المحاصر بين كماف الراتب ، ومعايشة البق والبرقوث . إنه أيضاً الشخص الذي تستزفه شقي الالتزامات ، إذ لا يمكنه التكر لوالد محتاج . هو الخاضع لتطلعاته الذاتية ، والمهروس بحسه الرفاعي الخلد . بل هو لرق المتأفف من عالم المدينة بكل سلطتها الأيديولوجية وجمالية ، يصارع بية مؤسسية عاتية ، وبلاغة إستية تستمر في دواخه شاعرية المعلم الخناع الحساسة مكتسه المعرفي ، وشرطه الاجتماعي العارق في كابوسه .

هذا ما يؤلف الغلاف البلاغي لحيلة فئة هامشية يصور الكاتب رؤيتها من خلال سيرة البطل - المعلم هذا الأخير الذي يجسد موقف كلب من نمط حيائي قائم على بلاغة أساطيرية تمنح من صااح استلاب ، يتقاطع مع مناخ وجودي متغرب ، له مواضعه انطيفية والأخلاقية . وهو ما يطرح تلك المفارقة المؤسسية التي يدبها البطل . إنه يدب تعرب شريحة اجتماعية في مناخ حيائي شائه ، لا علاقة به بحياة الفئة التي يحترل هو رؤيتها .

وكي قمنا بحصر الوحدات الإشارية المركزية للحالة الأولى ، حصرونا أيضاً الوحدات الإشارية للضادة دونما حاجة إلى التوقف عند تمظهرها الأساطيري ، المستوعب لعمق أيديولوجي بين ، بحسبانها تتضمن كناية رمزية صاوثة للمحمول الدلالي للوحدات الأولى

البناء الدلالي :

لا نعتقد أن الأمر يتطلب كبير صناء للكشف عن ثنائية منطق التأسيس في أقصوصة «الاستشهاد» مع بنية أية أسطورة تنتمي إلى المجموع الأسطورية الكلاسيكية ، على أساس أننا عالمنا هذا بجانب في أثناء التعرض لأقصوصة «مساء تلك الظهيرة» لكننا نضيف أن مستوى البناء الدلالي قد يتفاوت بين نص وآخر ، مع أن الجوهر التوليدي يظل واحداً . لذلك فإن ما يشير في نص «الاستشهاد» حقاً ، هو تلك الديناميكية الوظيفية للشخص المتحركة في قصته نصي ، يتحول بدوره إلى متر مؤطر خمار من النصوص التي تولدها الشخص . وتتألف هذه النصوص عبر سياق متعاضد في المبدأ ، لكنه يلقى تنازعي ، إذ يطعن أحد تلك النصوص على الآخر ، إلى أن نصل إلى النص - الخاتمة ، أو النص - الاستهلال ، لأنه يعلق أفق كون نصي عيان ، هو هيئة الأقصوصة ، وتشكلها الميزيائي على ملهى يياض الورق ، ويحيل ، في مستوى ثان ، هل نص مفتوح ، ومصر ، وانسيابي ، وذلك في ضوء لعبة التواري والانكشاف ، كما نجدها لدى السيميولوجي الإيطالي أمبرتو إيكو .

ومن جهة أخرى ف (إن وحدة الأثرية كياناً تخاطرياً ومغلفاً ، بل تكاملاً ديناميكياً له جرياته الخاصة) إن عناصره لا ترتبط لها بينها علامة تساو أو إضافة بل بعلامة الترابط والتكامل الديناميكية . إن شكل الأسر الأدبية يجب أن يتم الإحساس به كشكل ديناميكي . ونظهر هذه الديناميكية في مفهوم مبدأ البناء ، فليس هناك تعادل كمي بين مختلف المكونات الكلمة ، كما أن الشكل الديناميكي لا يتحلل نتيجة اجتماع تلك المكونات أو اندماجها ، ولكن نتيجة تفاعلها ، ومن ثم نتيجة ارتفاع مجموعة من العوامل على حساب مجموعة أخرى . إن العامل المرتقي يغير العوامل التي تعدو تابعة له (١٠) .

وإذا كان يوري تينيانوف يخص بكلامه الحدود النجالية للنص المكتفى بقوائمه المعجمية ، والصرفية - التركيبية ، والدلالية في مستوى أول ، والمكونات الحوارية ، والوصفية ، والردية في مستوى ثان ، في ضوء إسهامها في الآلية العلاقية لأي نص ، فإنه في الإمكان التقاط هذه الراوية للنداء عما أسلفناه من إشارة إلى مبدأ التوزيع النصي الذي يطبع الأقصوصة ، ويحول أحاديث الشخص إلى نصوص مكتفية وقائمة بذاتها تتدرج متوالية إلى النص - الخاتمة الذي أسد شغوم مهمة إنتاجه إلى شخص راوي . وهذا النص يمتلك طاقة تكيفية كبيرة ، تسهل نموه ضمن أي حيز في الوحدة النجالية للأقصوصة ، ونعطيه أحقية حجب النصوص السابقة أو إلغائها ، لأنه يستجمع التورعات الدلالية المتداخلة عبر سديم النص الكلي ، ويحمي شبكة الوظائف الوصفية - وهي أجل وظيفة تواجدها - عندما يحجبها من تحت يد الذوات الأخرى المنتجة ، هي أيضاً ، لكلام وصفي ، يتيح بدوره هوية أسطورية لذات محاصرة في عالم مؤسس على الشهادة التفسيرية ، والمتابعة ، والتهيب من الوجود المغاير واللامعنى ؛ وهو ما يقف عليه في النص : (في الواقع

كانت هيئة المحكمة قد أعفت قليلاً وهي تستمع إلى أقوال أفراد العائلة والأصدقاء والخيران والمعارف ورجال الشرطة . . . لكن الرئيس تمنح فجأة وأعلن أن الجلسة قد رفعت إلى أن تعود هيئة المحكمة من المداولة . وهكذا خرجت هيئة المؤقرة بسرعة وعادت بسرعة ، فأعلن الرئيس القرار بسرعة وبصرف . غير أن الناس أصيبوا بفحول وظلوا جامدين في أماكنهم مدة نصف ساعة تقريباً ، إلى أن دخل رجال الشرطة القاعة الكبيرة بصخب عال) .

٢ - الحديث الطروادي :

تعنى هندسة النص الشحوصية والدلالية ، إلى دلالة جوهرية ، هي دلالة الحصار . فالحصار يتورع أمداً الأقصوصة ، ويعرض نوالداته ، ومن ثم يجوز أن يقتطع من المتن الهوميري واحدة من الحكايات الميثولوجية المعروفة بحصار طروادة ، التي تقوم بينها الدلالية هي موضوع الحصار فالكتاب يشيد كوبا حرامياً يرشح بالمعانة والاحتياق ولعاجية ، في حين تنقص الشخصية المركزية ، في الأقصوصة الهوميرية الأسطولوجية لطروادة ، أي تصح الذات - المدينة ، أو الذات البوهيمية المنكفئة على أشجانها وأحلامها ، المدينة على رغائبها وشغافيتها كونه النفس . لنقل إنها هكتور ملك طروادة ، المدافع عن شرعية الحلم ، ومصادقية الخطيئة .

فكما استسلم هكتور لسلطة الحب ، وشغافيتها الجمال في علاقة باريس هيلانة ، يواجهها بطل «الاستشهاد» بلامع هكتورية . فهو هكتور وضع تاريخي واجتماعي حائق ، لا يملك إلا أن يذعن للكونت هواجسه ، ودهشة أخلاقه ، وتنصله إزاء القيس والعرف والعشائري . في حين تستعير الشخص الأخرى المضادة روح أبطال الإغريق ، وتتحول إلى أخيل ، وأوليس ، وأجاممنون ، أي إلى قوة لا يتأثر بها إلا أن تحاصر مدينة منغلقة على دواخلها ، ومداخلة من مغابرة القيس والعرف والعشائري . وإذا استبد حس المحاصرة بنفسية الشخص ويحركها ، نلفظ هي الأخرى في مأزق الحصار المصاد ، حيث إن وظفعتها الحصارية تبقى نتيجة لحصار يومي يمارسه البطل على كونها المرتكز على حس سكون ، منسجم مع واقع جاهر ، ولا يملك إلا قدرة الوصف والشهادة .

إما هنا أمام وصف مركب : فالبطل يمارس حياته انطلاقاً مما يملكه عليه ثرائه الدقيق والتمشع ، ولذلك فإنه يحرك كتلة عرسانية رعتاً ، ومعدية للمحدد والمرسوم . ومن ثم فإنه ينتج وصفاً مصعراً ومتوارياً للأحزيم المستاحين من طرف النمط والمركزي ، بل إنه يمجج الأولوية لخطاب هامشي ومرفوض ، نفس ما يلوح في النص الهوميري الذي يركب دلالة الحصار المزدوج . فيقدر ما حاصر الإغريق طروادة بكثافة بطولية وقيمية ، مارست ، هي أيضاً ، الحصار مرتين : قبل أن يحاصروها لما خلعت قاعاتهم الكونية عن الشرعية ، ولتصور المثالي لملاتق المرأة بالرجل ، ثم إبان حصارهم لها ، من خلال

خطاب الاستماتة ، والانغلاق ، والتسلط في الخلق الخطيئى .

إن الكاتب يقدم هذا لدى الدلالى ، معتمداً على تقنية أدوائية تنكئ على جمالية وصعبة متمكنة ، تقلعت معها لوسائط الأدوائية الموارية ، أو أعلنت عن مواظفتها بالكاد . ولا كان من الخفى أن ينصع هوميروس للانسحاب الرسمى في النص المدحى ، فيستثمر قدراته الوصفية التي هيأ بها للحركة الأحداث ، وللسرد التصاعدي ، فإن شعوم أبى هامشاً شامعاً لشعوصه بهدف ممارسة الوصف على البطل ، ريثما يجتري الراوى مجمل انداعيت المنجزة ، وذلك توسلاً بنص - خاتمة ، عماده اقتصاد تكثيفي ، وله خاصية التناطح مع النصوص السابقة من جهة ، كي أن له قابلية قصوى للتناص ، أو الإلقاء الفعيل لتلك النصوص ، والنداعيات من جهة ثانية .

حتى أن دلالة الحصار المسيطرة على الأقصوصة ، يمكن تصنيفها في ثلاثة مستويات متكاملة وظيفياً ، تؤول إلى دلالة مصدرية لا تبرح دائرة الأيديولوجيا ، بمعنى أن سلطة الخطاب الأيديولوجي تدرك تحقفاً من خلال هذه المستويات الممتلئة لقوة نصية وتبديفية فعالة . وتستطيع مرز هذه المستويات ، حتى تقف عن دور الشخص المتيبنة في آلية إنتاج الحصار - الشهادة :

المستوى الأول : ويضم كلا من الرئيس والشرطى ، والمقدم .

- يقول الرئيس : (احتفظ لنفسك بوجهات نظرك ، نحن نريد أن نشرح كيفية الوفاة ، وقد تكون التفاصيل أهم بكثير مما نطعن) .

- يقول رجل الشرطة : (صمتك أدخل الشك في نفوسنا . راقبناه مدة طويلة ، لم نعثر على ما يؤكد الشبهات ، فكرنا في تطبيق برهان إدانة ، لكننا استغفرتنا الله ! رجل مثالي السلوك ، إنما أقول لكم ، ولعل القول أحياناً إدانة ، أقول : أين الدين ؟ .. رحمة الله على الدين ! .. لقد كان لا يصوم) .

- يقول المقدم : (لم يعطنى كنيته ولا لسم أبيه ، أصر على أن أكتب اسمه مقروناً باسم جده ! سألته إن كان متزوجاً فاجاب بأنه لا يلدرى ، ظننت أنه يحون فرقت إعطائه بطاقة الهوية ، منذ ذلك بدأت أخشاه ، ولما كان أكثر من مجنون ، بلغت عنه) .

المستوى الثانى : وسدرج فيه الطبيب والمدير والبقال والخصار ولربونة والصديق .

- يقول الطبيب : (حسم قوى رغم المزال ، كان يشتكى فقط من أوجاع متواصلة في الرأس والبطن لأهمية لها ، لأنها ظاهرة شبه عادية عند أمثاله ، لا أهمية لها في التمرين) .

- يقول المدير : (لم يحدث أن أتى متأخراً أو غاب في القيام بواجبه ؛ عيبه الوحيد أنه يقرأ الجرائد والكتب في مكتبه ، ويرد

معتك على من هم أعلى منه مرتبة . شىء آخر : أجد دائماً في ملفاته دائرة صغيرة سوداء . لكأن فقدت فيه أحد أساتئ)

- يقول البقال : (يستعطف ماكرافى الصباح ، يشترى الخبز والحليب ويعود إلى البيت ، لم أر ولو مرة واحدة ابتسامة على شفاهه أو بقايا ضحكة على صفحات وجهه ، لكنى لا أشك مطلقاً في أنه كان رجلاً طيباً ؛ لأنه لا يسي أن يقول «صباح الخير» عندما يلتق ، ولا «أعانكم الله» عندما ينصرف) .

- يقول الخضر : (لم يشتر التفاح منذ عرفته ؛ يجب فقط الطماطم . تحدثت عنه مرة مع أحدى الجزائر فأجبرني أنه غريب المزاج قليلاً ؛ لأنه كان يداهب المديبات والسكاكين باستمرار ويحترق مدحش ، لكن الشهادة : ما تشاجر قط طيلة مدة إقامته بيتاً) .

- تقول الربونة : (ترددت على بيتة مدة خمس سنوات بمعدل مرتين في الأسبوع ، ظل خلال هذه المدة كلها كرمياً ولكن قليل الكلام ، في العرائش يكون دائماً كئيباً رغم أنه كامل الرجولة ، يقرأ أو يتحدث ، بل أحدثه عن أشياء تقع في الحى ، إنه الوحيد الذي احترمنى وعاملنى بمعطف ولم أشعر معه أن بغى) .

- يقول الصديق : (لا أعرف عنه إلا القليل ، عاش وحيداً ، ومات غريباً ، لا يزور أحداً ولا يزوره أحد ، ظل منفياً خارج قلوب الآخرين ، وداخل نفسه ، لا يجب النكته ويكره الأمان العربية . لكنه مخلص لى ، لكل المحلصين ، عفاوا : كان !) .

المستوى الثالث : ويستقطب الأب والأم والأخت .

- يقول الأب : (كان يكرهنى لأنى ، وهو صغير ، منعت أحد رجال جيش التحرير من الاختفاء عندى ، هبر أنى لفته الأجرومية والحديث فصلاً عن القرآن ، دفعته إلى قراءة كل الكتب الموجودة في صندوقى ، فكان يعاجئنى بذاكرته القوية : مرة استظهر أمامى محاضرة بأكملها ألفها عالم من علاقة أبى فر الغفارى بسلطان الفارسى وعبد الله بن سبأ ، وحين جاء إلى هنا ليكمل ظل ماراً ويأخونه وأمه) .

- تقول الأم : (أقسم أن لما وضعته أميت كل النساء بأرق قاتل : طلع قهراً ، كنت أتمنى أن أرى أولاده قبل أن أموت . لم طلبت منه أن يتزوج لجانبى بعلطة لأول مرة : إن لدينا ما هو أهم ، وانتظرنا اليوم الذى يصبح فيه مديراً أو نائب مدير لعله يستطيع تشغيل الأبناء الأربعة الكبار ، ولكن .. لا إله إلا الله !) .

- تقول الأخت : (كان يحسب ما فى ذلك شئ ؛ وم يكن يكره أحداً منا ، رغم أنه يكتب على ظهر الخوالة التى يرسل إلينا كل شهر : إنى أكره الصدقة !) .

هكذا نجد أنفسنا من خلال هذه المستويات إزاء نصيب تعددية ، تلور عنها دلاليات يستند على عتب أخلاقي يصب على الشخص المركزي ، من لندن تكفل اجتماعي يرفض التعاصو

والمسألة تجاه أية أخلاقية ذاتية تحاول خلحلة جاهزية للسطر ، والجائز ، في فضاء إجتماعي يأخذ حجم الحيتو المعلق على حياته ، لكنه يرصد ، من الراوية الدلالية الشمولية ، مدى تاريخيا لاتحده حدود ، ويقبل أن يتمطط لتسوع تجارب اجتماعية كثيرة .

الرموز الأساطيرية :

تشكل الرموز الأساطيرية في النص ، مجموعة من الوحدات الاسمية ، ذات المصدرية الأيديولوجية . ويمكن أن نحصرها فيما يلي :

[الكنته - الأغاني العربية - بطاقة الهوية - التقرير - الحيز - الحليب - الكتب - جيش التحرير - أبو ذر الغفاري - سلمان الفارسي - عبد الله بن صبا - الأب - الأم - الأخت - المدير - الصدقة - الجرائد - المقدم - رجل الشرطة - الطبيب - الخضر - البقال - الزبونة - الجزار - رئيس المحكمة] .

وبلاحظ أن هذه الرموز قد تداخلت وغلقت في نسيج النصوص المنتمية إلى المستويات الثلاثة التي أشرنا إليها ، واستثمرت كفايتها الإشارية تبعاً لموقفها النصي ، وعمايتها لشئ الشخصوس . إلا أنها - أي الرموز - تتوزع غالباً بين زويتين أساسيتين ، هما : راوية الخطاب الميمنى أو الحصارى ، وتستجمع في البداية رموزاً (الكنته ، والأغاني العربية) ، بما في ذلك من طاقة حصارية نفسية في الجوهر . كما تتضمن هذه الراوية رموزاً تؤلف بين القدرة على الحصار النصي والمادى ك(بطاقة الهوية ، والتقرير ، والمقدم ، ورجل الشرطة ، ورئيس المحكمة) لأن الأمر يتعلق برموز يكتنمها خطاب أيديولوجي ، وتمارس سلطة ثنائية : بلاغية ، من خلال تميزها الفيزيائي ، ومواصفاتها السيميولوجية ، والأيديولوجية ، بوصفها قنوات نساب عبرها رؤية مؤسسية ، يتكامل شلت الأقصوصة في صياغتها وإغائها .

ثم هناك مجموعة من الرموز ك(الأب ، والأم ، والأخت ، والصديق ، والربوبة ، والطبيب ، والخضر ، والبقال ، بالإضافة إلى رمز متوازي ، يكشف بالكاد عن هويته في ثانياً

النص ، وهو الجزار) ، وهي رموز تأتي في المرتبة الثانية حسب السلم الوظيفي . إذ أسهمت في إشباع دلالة الحصار المؤطرة للأقصوصة ، عندما انتقلت شهادتها القسرية إلى إدانة عبر مباشرة للبطل ، وكشفت عن موقفها السخروي نحو نموذج إنساني يمثل نشوزاً في هارمونية حياتها السطوية . وعلى كل حال فإنها - أي الرموز المعنية - إما أنها تستجيب لدلالة الحصار الأخلاقي والوجداني ك(الأب ، والأم ، والأخت ، والصديق) ، أو تخدم دلالة حصار يسولوجي ك(الطبيب ، والخضر ، والبقال ، والجزار ، والزبونة) .

أما الزاوية الثانية فهي الزاوية التي تجذب إما رموزاً نصية في حقل دلالي تاريخي ماضوي ، في الإمكان توطيف إيمانه ، والتداعيات المقترنة به ، ك(أبي ذر الغفاري ، وسلمان الفارسي ، وعبد الله بن صبا ، وجيش التحرير) ، أو تشير دلالة ثقافية - أيديولوجية ك(الكتاب ، والجريدة) . على أن الرموز الأخيرة كافة تنحاز إلى ما يمكن أن نسميه بحصار المصاد ، الذي يتوسل به البطل في مقابل المؤسسة - الحيتو ، بالنظر إلى المعطى الوارد في النص ، أو المكان - الواقع الاجتماعي في تجلياته وتداخلاته .

إذن يبراد الكاتب لرموز من هذا القبيل ، ويتوحيه لها صحن سياق النص ، فإنه يبلغ أولاً عن كابوسية متاخ حبال بواجهه البطل ، هذا المتاخ الذي يأخذ هيئة أحطوط أو عنقاء متعددة الواجهات في مدينة من مدائن ألف ليلة وليلة المنقادة إلى رتبته وتكومتها ، بينما يزكى في مرحلة ثانية التخصم القهصم لخطاب ذاتي ، رافض إلى أبعد حدود الرفض ، كما أنه غير منصف إلى الحد الذي يتماهى معه في إنتاج موه الخاص وممارسته ! وعلاوة على ذلك فإن الرموز السالمة تؤكد وجودها الشبح Scandaleux ، بالنظر إلى أنها علامات غير جوفاء أو مجانية ، بل إن لها مسارات تعبية تحدد المواقع والروى ، ومن ثم فإن حصص المقبول القصصي في نص «الاستشهاد» إنما (هو حساسية بقطعة إزاء كل ما يتحد في حياتنا وفي منظوماتنا الفكرية وبمجموع عاداتنا والقوانين الشاملة التي تشرطها طابع أسطورة وهيئة حرافة عامة في العمق ، طارحة إلى السطح دلائل وطمأ إشارية لا يعوق سيرها عائق ، خصوصاً أنها تعترف عموماً قوت من بني متباعدة وبواحد شئ) (١) ، على غرار ما يقوله كاظم جهاد في دراسته للتمزج الأساطيري لدى رولان بارت .

هوامش

- ألقى هذا العرض في طاق ندوة (الواقع والأسطورة في الأدب العربي) لمنظمة من طرف الجمعية المغربية للأدب المقارن وكلية الآداب بكنكس ، يوم ١٨ و ١٩ مارس ١٩٨٣ .

(١) يستهدف هذا البحث الدلالي أساساً ، للكشف أولاً عن حدود التماس بين دلالة الأسطورة (عمومها ادريسي) وحقل الدلالي لشخص (مصاد) تلك الظاهرة لمحمد بركة ، الواردة بمجموعة وصلاح بجلد ، دار

- (٥) (الأسطورة) بيعة إبراهيم ، ص ٢٢
(٦) مجلة (الأفلام) العراقية ، نص (الأسطورة والمودج البشري) درجه
عيسى الدين صبحي ، ع ٨ ، ١٩٧٦ ، ص ٢٣
(٧) المرجع السابق ، ص ٢٢
(٨) هي الرواية التي ألفها الكاتب جيمس كوبريد . السلولي : نص
والإنجليزي الجنسية ، ثم نفيها للخرج الأمريكي فرانسيس موردي
كويولا إلى السينا عبر هلم يحمل عنوان (القيمة الآن) . والمعروف :
أحداث الرواية تدور في الأعمال الإفرقية ، إلا أن كويولا حروف
لتتلاءم مع مناخ الحرب القيتانية
(٩) Louis-Jean Calvet: Roland Barthes, un regard politique sur le
signe. payot, paris 1973 p 44.
(١٠) (نظرية المنهج الشكل - مصوص الشكلاني الروسي) ت - إبراهيم
الخطيب ، نص (مفهوم البناء) ص ٧٧ ، ٧٨
(١١) مجلة (مواقف) اللبنانية ، نص (نحن وبارت وانفرد الأساطيري
كاظم جهاد ، ع ٣٧ - ٣٨ ، ١٩٨٠ ، ص ٢١١
- الأدب بيروت ١٩٧٩ والاستشهاد ، للميلودي شعوم ، الواردة
بمجموعة «سفر الطاعة» ، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق
(١٩٨١) . ثم الوقوف على مستويات اهتمام الكم الإشاري التضمن
فيها ، وذلك وفق ما يلوح في بعض الدراسات الأساطيرية لرولان
بارت . على أن استعناك لمفهوم (الأساطيرية) يرجع إلى تينا للمقابل
الذي يقترحه الباحث العراقي كاظم جهاد لكلمة (ميتولوجي) التي
تفترق بالنظور الميتولوجي في بعض دراسات بارت ، أكتة مما تعود
إلى المعنى المدرسي للأسطورة
(٢) مجلة (العكر العربي) ، نص (في خصوصية النص الواقعي) - محور
(نظرية الأدب وسفد الأدب) ع ٢٥ ، فبراير ١٩٨٢ ، ص ٧ ، ٨
(٣) (نظرية المنهج الشكل - مصوص الشكلاني الروسي) ترجمة : إبراهيم
الخطيب ، نص (الواقعية في النص) ص ٩١
(٤) مجلة (الأدب) اللبنانية ، العدد الخاص بالأدب العربي الحديث - ع
٣ ، مارس ١٩٧٨ ، ص ٣٩ .

المجلس الأعلى للثقافة لجنة الدراسات الأدبية واللغوية

مسابقة

الدراسات الأدبية لعام ١٩٨٤م

تعلن لجنة الدراسات الأدبية واللغوية بالمجلس الأعلى للثقافة عن مسابقة للدراسات الأدبية في أحد
الموضوعين الآتيين :

١ - كتابات أحمد أمين

٢ - كتابات الدكتور محمد حسين هيكل

ويشترط في البحث المقدم أن يكون بحثاً مستكراً يلتزم أصول المنهج العلمي ، ولم يسبق نشره أو تقديمه
ضمن دراسة للحصول على درجة علمية أو للحصول على جائزة أخرى ، وألا يقل حجمه عن خمسين
صفحة (١٥٠٠٠ كلمة) .

والجوائز المخصصة للمسابقة كما يأتي :

الفائز الأول	٤٠٠ جنيه مصري
الفائز الثاني	٣٠٠ جنيه مصري
الفائز الثالث	٢٠٠ جنيه مصري

وآخر موعد لتلقى البحوث هو ١٩٨٤/٣/٣١ وترسل البحوث باسم الأمانة الفنية بالمجلس الأعلى
للثقافة (لجنة الدراسات الأدبية واللغوية) — ٩ ش حسن صبري - الزمالك

معرض
القاهرة الدولي
السادس عشر
للكتاب

معرض
القاهرة الدولي
السادس عشر
للكتاب

الهيئة المصرية العامة للكتاب



معرض القاهرة الدولي السادس عشر للكتاب

٢٦ يناير - ٦ فبراير ١٩٨٤
أرض المعارض الدولية بمدينة نصر



معرض
القاهرة الدولي
السادس عشر
للكتاب

معرض
القاهرة الدولي
السادس عشر
للكتاب

وشائق

يسر المجلة أن تقدم إلى قرائها هذا الباب الجديد ،
الذي يضم نصوصاً من النقد العربي الحديث ، يحتاج إليها
النقاد ودارسو النقد على السواء ونصوصاً من النقد الغربي لم
يسبق نشرها مترجمة إلى العربية .

وقد آثرنا أن ننشر النصوص العربية في صورتها التي
وردت فيها ، دون تدخل منا ، إذ كان الهدف هو إتاحتها
لمن يصعب عليهم الحصول عليها في مظانها . وكل ما نرجوه
هو أن تكون هذه النصوص مفيدة في التعريف بحركة النقد
الأدبي الحديث .

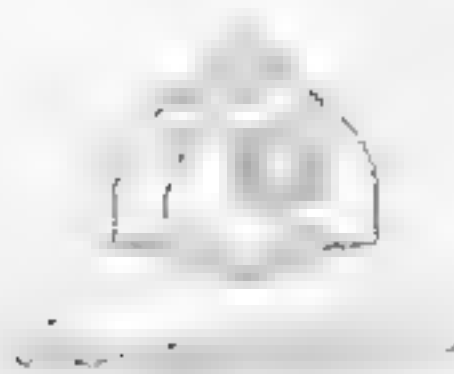
نصوص من النقد العربي الحديث

- الروضة الرابعة في الفصاحة والبلاغة
- نبذة في الشعر والموسيقى .
- أرجوزة في الشعر

نصوص من النقد الغربي الحديث

- نصوص ت. س. اليوت النقدية
 - دراسات في النقد المعاصر - ١
 - دراسات في النقد المعاصر - ٢
 - الناقد الكامل
 - امكانية مسرحية شعرية
- ١٩١٨
١٩١٨
١٩٢٠
١٩٢٠







روضة المدارس المصرية

تعلم العلم واقرأ • فخر فخار النبوة
فالله قائل الحق • محمد المصطفى

تحت نظارة

رفاعة بك ناظر قلم الترجمة بديوان المدارس

مباشر تحريرها

على فهمي بك مدرس الانشاء مدرسة الادارة والالسن

تظهر في الاسبوعين مرة واحدة

وتم ترتيبها من سنة واحدة — مصري

التمن يدفع	{	بالقاهرة	٧٧ ٦
		بالمدارس المصرية	٨٢
		بالخارج	٩٠
أو ٢٢ فرنكا ونصفا			

بمطبعة جرنال وادي النيل

بالقاهرة تاجر وسيلاب للشعر

الروضة الرابعة في الفصاحة والبلاغة

الفصاحة في اللغة تنبئ عن الظهور والآبنة يقال فصيح الاعمى اذا انطلق لسانه وخلصت لغته من اللكنة وقال تعالى حكاية عن سيدنا موسى وأخيه هارون هو أفصح مني لسانا أي أبين مني قولاً ووقع في كتب اللغة ذكر معان متعددة لها وكلها تدل على معنى الظهور ورأيت في بعض العبارات أنها تطلق حقيقة على نزع الرغوة ومجازاً على بدو الضوء ولما لم يحقق السعدي رحمه الله منها المحقق من المجازي لما وقع في ذلك من الاختلاف والاشتباه أتى في بيانها بما يجمع المعاني الحقيقية والمجازية وهو الانباء عن الظهور والآبنة والمراد بالانباء الدلالة أهم من أن تكون بطريق المطابقة أو الالتزام فإن كانت موضوعة للظهور والآبنة كان انبأؤها عنهما مطابقة أو لشيء يلزمه الظهور والآبنة كخلوص اللغة وانطلاق اللسان كان التزاماً لكن قال في المثل السائر الذي عندي أن الفصاحة في اللغة الظهور والبيان ومعناها اصطلاحاً تختلف باختلاف وصفها وموصوفها الكلمة والكلام والتسكيم يقال كلمة فصحة وكلام فصيح في النثر وقصيدة فصحة في النظم ومتكلم فصيح والبلاغة يوصف بها الكلام والتسكيم فقط فلا يقال كلمة بليغة بل كلام بليغ ومتكلم بليغ (الفصاحة) في المفرد دخلوصه من أمور ثلاثة التناظر والقرابة والمخالفة لقواعد ذلك أن كل مفردة مادة هي حروفه وصورة هي صيغته ودلالة على معناه فعليه إما في مادته وهو التناظر أو في صيغته وهو مخالفة القياس أو في دلالة على معناه وهو القرابة ويجري مثل ذلك في الكلام لأن له مادة هي كلماته وصورة هي التاليف العارض لها ودلالة على معناه التركيبي فعليه إما في مادته وهو تناظر الكلمات أو في صورته وهو ضعف التاليف أو في دلالة على معناه وهو التعقيد (التناظر) في الكلمة موصوف بوجوب نقلها على اللسان وعصر النطق بها والاضابط أن كل ما بعد الذوق الصحيح ثقبلاً من عصر النطق فهو متناظر سواء كان من قرب الخارج أو بعدها أو غير ذلك على ما صرح به ابن الأثير فإنه ما تكون الكلمة عليه متناهية في الثقل كالمجنج في قول أعرابي سئل عن ناقته تركتها ترعى الممنع يكسر الماء وفتح الحاء وصكسرها بت أسود ومنه ما دون ذلك كاستنزيات من قول امرئ القيس

وفرع برين المتن أسود فاحم • أثبت كفنوا الغلة المتشكك

غذاؤه مستشزرات الى العلى * فصل العقاص في معنى ومرسل

والواو عاطفة على مجرور وتقدم والفرع الشعر التام ونقل المحيد عن المذهب انه الشعر مطلقا والامن الظاهر والعاصم الشبه بالفهم لشدة سواده والايت الكثير والقنواسم السبابة والمتشاكل كثير العنا كليل جمع عنك كال بكسر العين أو عنك قول بالضم وهما ما عليه اليسر من عيذان القنو والغذاثر الذوايب جمع غديرة والخمير المخرج ومستشزرات مرتفعات ان قرئ بكسر الزاي أو مرفوعات ان قرئ يفتحها يقال استشزره أي رفعه واستشزراي ارتفع والعلی جمع العلياء تأتي الاعملى الى جهة العلى وهي السموات قال السيرامي أراد ان شعره ينقسم ثلاثة اقسام مفتول وعبر عنه بالمتنى وملوى كالمخيط الملوى وعبر عنه بالعقاص ومرسل عن الفتل واللى وان الملوى غائب بن المفتول والمرسل والدوايب تتناول الاقسام الثلاثة وقد شذبا جميع على الرأس بالحيوط فارتفعت الى اعالى الرأس والى فصل أى تغيب العقاص منها فى متنى ومرسل منها أى من الدوايب (والغرابية) كون الكلمة وحشية عند الاعراب الخالص أى غير ظاهرة المعنى الموضوع له ولا مأنوسة الاستعمال عندهم وليس المراد بالمعنى الدلالة فلا يرد المتشابه والمشكل والمجهل لانها غير ظاهرة الدلالة على المراد بالمعنى والغرابية تتفاوت بالنسبة الى قوم دون قوم والمراد بالعربية المخلطة بالفصاحة أن يكون اللفظ بالنظر الى المعنى كلهم لا الى العرب كلهم طانه لا ينصو راذلا أقل من تصارفه عند قوم يتكلمون به ولكون الغرابية أهم مما يخل بالفصاحة ثبتت فصاحة غريب القرآن والحديث وعرف الغريب عند المولدين بالاحتياج في معرفة معناه الى بحث وتفتيش في مطولات كتب اللغة وبالاحتياج الى تخريج معناه على وجه بعيد فلا قول ~~صك~~ قول بعضهم وقد سقط عن حماره فاجتمع عليه ناس ما لم يكسكا كاتم على كسكا كسكم على ذى جنة افرنقوا عنى أى اجتمعتم ففروا عنى والتساقى فهو مرجع في قول البهاج

ازمان ابدت واضعاهما لهما * أغر برافا وطرفا ابرجا

ومقلة وحاجبان زجيا * وفاحسا ومرسنا مسرجا

أى صك السيف السرجى في الدقة والاستواء وسرج اسم قين أى حذاء تنسب اليه السيوف أو كالسراج في البريق واللعان وتطبيق العبارة على هذا المعنى على وفق القواعد ان يقال فعل قد يجرى النسبة الشئ الى أصله نحو غمته أى نسبته الى قيم فسر ج بمعنى منسوب الى السرجى أو السراج بالمشابهة فهذا وجه التخريج ووجه البعد أن

سأني

سأني

مجرد النسبة لا تدل على التشبيه فأنخذ منها بعيدا زمان اسم امرأة أبدت أي أظهرت
شيئا واضحا وهو الس مغلما أي مباحدا بينه لأن الفلج تباعد ما بين الشيا والرباعيات
أغرا أي أيمن براقا أي لساغا وطرفا أي عينا أبرج أي بين البرج بفتح الراء وهو أن
يكون يسا من العين محذفا بالسواد كله وفمره بعضهم بعظم العين وحسنها من باطن
والقلة يسا من العين مع سوادها وقد تستعمل في المحذقة ومزجها أي مدققا خلقة مطولا
واعتبر في الأساس في تفسير الزج الاستقواس أيضا ورعا بدو بذلك بما قال حسان بن
تأيت في مدح رسول الله عليه أفضل الصلوات وأكمل التسليمات

ببينند عجاوب من تحت حاجب * ازج كمشق النون من خط كاتب
فإن التشبيه بالنون المشوقة أي المكتوبة انما يحسن باعتبار معنى الاستقواس وهذا
التأيد انما يتم اذا جعل كمشق النون صفة كاشفة لامتداد الأثرج ولا صفة للحاجب وقال
ابن الأنباري الزج طول امتداد الحاجبين مع وفور شعرهما وفاجا أي شعرا
منسوب إلى النجم نسبة التشبيه إلى التشبيه به والمعنى أنه كالنجم والمرس بفتح الميم وحكسر
السين أو فقهها الأنف كفاي القاموس وفي غيره أنه أنف البعير أطلق على أنف الإنسان
على سبيل الاستعارة أو الجهار المرسل والمخالفة للقواعد بأن تكون السكامة على خلاف
قانون معربات الألفاظ الموضوعه أعني على خلاف ما ثبتت عن الواضع كالفك فيما يجب
ادغامه وحكسه نحو قول أبي النجم

المحذقة على الأجل * الواحد الفرد القديم الأزل
والقياس الأجل بالأدغام لاجتماع مثلين مع تحريرك الثاني وزاد بعضهم أمرا بعا وهو
المخلوص من الكراهية في السمع بأن تكون السكامة بحيث يجهل السمع نحو البحر شئ أي
النفس في قول أبي الطيب بمدح سيف الدولة

مبارك الاسم أغرا لقب * كريم البحر شئ شريف النسب
وانما كان اسمه مباركا لا شعرا بالعلو وموافقته لاسم أمير المؤمنين علي بن أبي طالب
ومعنى أغرا لقب مشهوره والأغرا أي من الجهة من الخيل ثم استعير لكل واضح معروف
وانما كان شريف النسب لكونه عباسيا ويرتد ذلك بأن الكراهية في السمع من قبيل
القرابة فلا زيادة على الثلاثة والقصاحة في الكلام خلوصه من تناقض الكلمات الفصيحة
وضعف التأليف والتعقيد والتناظران تكون الكلمات ثقيلة على اللسان وان كان
كل منها فصيحاً والثقل يكون متناهما كفاي قول أبي النجم مناسفا

وقبر حروب بمكان قفر * وليس قريب قبر حروب قبر
والقفر الخالي عن الماء والكلاب * ذكر في عجائب الخلق أن من الجن نوعا يقال له
المساق صاوح واحد منهم على حروب بن أمية ذات فقال الجنى هذا البيت فظاهر البيت
غير والمقصود التأسف والتعجب على كون قبره كذلك وغير متناه كما في قول أبي تمام
كريم متى أمدحه أمدحه والورى * متى وإذا ما لته لته وحدى
ومشأ الثقل في البيت الاول نفس اجتماع الكلمات في النظم الثاني ومنشأ في البيت
الثاني مجموع الحائين والمساكين في تكرير أمدحه دون مجرأ الجمع بين الماء والماء لوقوعه
في التنزيل مثل فصبه ذكر صاحب السحاب بن عباد انه أشهد هذه القصيدة بحضرة
الاستاذ ابن العميد فلما بلغ هذا البيت قال له الاستاذ هل تعرف فيه شيئا من المعجزة أى
القصيدة قال نعم مقابلة المدح بالوم والتمثيل بالذم أو المجهول يمكن ان يمتدح من هذا
بأنه عدل عن الدم إشارة الى انه لا ينبغي ان يحط بالبال لعل مقام المدح عن ان يحط
ذمه بسبب أحد فقال له الاستاذ غير هذا أريد فقال لا أدري غير ذلك فقال الاستاذ هذا
التكرار في أمدحه أمدحه مع الجمع بين الماء والماء وهما من حروف الحلق خارج عن
هذا الاقتصار على التناظر فأتى عليه صاحب وضعف التأليف ان يكون تأليف
أجزاء الكلام على خلاف القانون النحوي المستتر فيما بين أصحابه حتى يمنع من
الجمهورية كما لا يصح ما قبل الذكر لفظا ومعنى فهو ضرب غلامه زيدا فانه غير فصيح وان كان
مثل هذه الصورة مما أجاز الانحش لشدة اقتضاء الفعل المفعول به كالمعامل
واستعمله بقوله

حزى ربه عنى مدنى بن حاتم * جزاء الكلاب العاويات وقد فعل
(وقوله)

لما عصى أصحابه مصيبا * أتى إليه الكيل صاواصاع
وردة بأن الضمير للصدر الموجود في ضمن الفعل أى رب الجزاء وأصحاب العيان كقوله
تعالى اعدوا له وأقرب التقوى أى المدد ليعكس الشيخ عبد القاهر قد نصر مذهب
الانحش ووافق ابن مالك في شرح التفسير ولها هنا ذهب بعضهم الى عدم انحلال
الاضمار قبل الذكر بالفصاحة مستنداً بأن الشيخ قدوة في هذا الفن وهو المراجع في أمر
الفصاحة والبلاغة وقوله في البيت الاول وقد فعل أى فعل الله ذلك وأجاب مسئلتى
قبل المقصود منه اظهار الرغبة فان الطالب اذا تناسلت رغبته في حصول امره بكثر

تصوره اياه ورمي بمائيل اليه حاصل والضمير في ادى في البيت الثاني راجع الى شخص
مذكور فيما سبق وفي البية راجع الى مصعب وقوله صاعا بصاع حال من ضمير ادى
والاصل مقابلا صاعا بصاع ثم طرح مقابلا واقيم صاعا مقامه ثم المحال ليست هي صاعا
وحده بل هو مع قوله بصاع لان معنى الذوب عنه يحصل من المجموع كذا ذكره صاحب
الاطيبي في كنهه فاما في وفي مجمع الامثال جاء كيد الصاع بالصاع أى كان اعمانه
بمثله واسائه بمثلها وقوله

جرى بنوه ابا الفيلان عن كبر * وحسن فعل كما يجزى سمار
(وقوله)

البيت شعري هل يلوم من قومه * زهير اعلى ما جز (٢) من كل جانب
ما يشهد للانفصاح واجيب عنه بأنه شاذ لا يقاس عليه وسمار رجل روى بنى المخزومي
الذي يظهر الكوفة للعمان بن امرئ القيس فلما أتمه الفاء من اعلاه فخر ميتا لثلاثين
مثلا غيره وفي مجمع الامثال هو الذي بنى اطم احبته بن الجلاح فلما أتمه قال له احبته
لقد احبته فقال اني لا عرف هرا لوزع لا تنقض الكل فسأله عن الحجر فآراه فدفعه
احبته من الاطم فخر ميتا والغرض من البيت ذم ابناء ابي الفيلان لعدم رعايتهم حقوق
ابهم بعد كبره والتعقيد أى كون الكلام معقدا ان لا يكون الكلام ظاهرا للدلالة
على المعنى المراد لخلل واقع إما في النظم وإما في الانتقال فالاول ان لا يكون ترتيب
الافعال على وفق ترتيب المعاني بسبب تقديم أو تأخير أو حذف أو ضم أو غير ذلك
مما يوجب صعوبة فهم المراد وان كان فائتسا في الكلام جاريا على القواعد كقول همام
ابن غالب الشهير بالفرزدق في مدح ابراهيم بن هشام بن اسماعيل الخزومي خال هشام
ابن عبد الملك وما مثله في الناس الاملكا * ابوامه حى ابوه يقاربه
أى ليس مثله في الناس حى يقاربه أى أحد يشبهه في الفضائل الاملكا أى رجلا أعطى
الملك يبنى هشاما ابوامه أى أم ذلك الملك أبوه أى ابراهيم المدوح والجملة صفة مملوكا
والمعنى لا يماثله أحد الا ابن اخته الذي هو هشام ففيه فصل بين المبتدأ والخبر أعني
ابوامه أبوه بالاجتنى الذي هو حى وبين الموصوف والصيغة أعني حى يقاربه بالاجتنى
الذي هو أبوه وتقديم المستثنى أعني مملوكا على المستثنى منه وهو حى والصحيح ان مثله اسم ما
وفي الناس خبره وحى يقاربه بدل من مثله ففيه فصل بين البدل والمبدل منه والثاني

(٢) قوله جز من الجريرة وهي الجناية اه

وهو الواقع في الانتقال أي انتقال الذهن من المعنى الأول المفهوم بحسب اللغة إلى الثاني المقصود وذلك الخلل يكون لا يراد الوازم البعيدة المفتقرة إلى الوسائط الكثيرة مع خفاء القرائن الدالة على المقصود كقول عباس بن الاحنف

سأطلب بعد الدار عنكم كثر بوا * وتسكب عيناى الدموع لتجمدا

اذ ليس المراد حقيقة السكب وهو نزول الدموع بل المراد لازمه وهو الكتابة والمخزن فهو في قوتها وطن تسمى على الكتابة وأخرن فغير عن الكتابة والمخزن بالهـ صكب وأصاب لانه لازم قريب وكثيرا ما يجعل الكتابة كما يلزم فراق الاجبة من الكتابة والمخزن ودليلا عليه يقال أبكاني وأخسكنى أى ساءنى وسرفى

أبكاني الدهر وباربما * أخسكنى الدهر بما رضى

لكنه أعطانى جعل جود العين كتابة عما يوجب دوام التلاقى من الفرح والسرور فليس المراد حقيقة الجمود بل المراد لازمه البعيد مع قرينة خفية وذلك ان الجمود هو جفاف العين ويلزمه الجفيل بالدموع أى عدم الدموع ويلزم من عدم الدموع عدم المخزن ويلزم من عدم المخزن السرور فالسرور لازم للجمود وهو لازم بعيد مع وسائط كثيرة وهو جفاف العين وعدم الدموع وعدم المخزن فقد أسطى ذلك وتوصل ان خلل الانتقال يكون بأمر ثلاثة بعد اللازم وكثرة الوسائط ونفاه القرينة والحق ان الخلل في الانتقال يحصل بنفاه القرينة ولو كان اللازم قريبا لوفات الوسائط والمراد بطاب الفراق في هذا البيت طيب النفس وتوطئتها عليه ومعناها في اليوم أظيب نفسا بالبعد والفراق وأوطئتها على مفاصة الاحزان والاشواق وأتجرع غصص الاشواق وأتجمل لاجلها حزنا يفيض الدموع من عيني لا تسب بذلك الى وصل يدوم ومرة لا تزول فان الصبر مفتاح الفرح ومع كل صبر يسرا واسكل بداية نهاية والفصاحة في المتكلم ملكة يقتدر بها على التمييز من المقصود بلفظ فصيح والملكة كيفية أى عرض من الكيفيات الانسانية أى المختصة بذوات الانس وهي الحيوانات دون الجمادات كالحياة والادراكات والجهالات والشدات والالات ونحوها وهي امارات في النفس وتسمى ملكات كملكة العلم والكتابة واما غير راضية وتسمى أحوالا كالمرض والفرح ورسوخ الملكة برسوخ أمثالها أى ثوابها فلا يردان العرض لا يبقى زمانين والبلاغة في الكلام مطابقة لمقتضى الحال مع فصاحته والمراد المطابقة في الجملة اذ لا يشترط في أصل البلاغة المطابقة التامة فاذا اقتضى الحال شيئين كالتعريف والتاكيد مثلا فروعى أحدهما

دون الاثر كان الكلام يبلغ من هذا الوجه وان لم يكن بلغا مطلقا فاصل البلاغة يتحقق
 بمراعاة أحدهما فقط وان كانت مراعاة أزيد بلاغة وأعلى والمحال هو الأمر العاقل إلى
 التكلم على وجه مخصوص ككون الخطاب معسكر الصبح فانه يقتضي تأكيده المحكم
 وسباني لذلك زيادة بيان والبلاغة في التكلم ملكة يقتدر بها على تأليف كل كلام
 بليغ في وسع ذلك المتكلم أي فلا يرد ان من البليغ القرآن ولا قدرة للبشر ولا غيرهم
 عليه فليزمن ان لا بلاغة لهم وبالتالي فيماد كراه لك من التعاريف نعم ان كل بليغ كلاما
 كان أو متكاملا فصيح وليس كل فصيح بليغا وان مرجع البلاغة شيان الاحتراز عن الخطأ
 في تأدية المعنى المراد زائدا على أصل المراد وتغيير العصم من غيره والثاني الاول لا يكون
 الا بعلم المصافي والثاني الثاني يتوقف على علم البيان واللفظة والنحو والصرف لان تمييز
 القصص من غيره بعضه بوضع في علم اللفظة كالغربة بمعنى ان من تتبع الكتب المتداولة
 وأحاط بجميع المفردات المأثورة علم ان ما عداها مما يقتضي غير سالم من الغربة
 وبعضه بوضع في علم الصرف كخالفه لقياس اذ به يعرف ان الاجل يخالف للقياس
 دون الاجل وبعضه بوضع في علم النحو كضعف التأليف والتعقيد اللفظي أو يدرك
 بالذوق كالتأخر اذ به يعرف ان مستندرا متناقرا دون مرتفع لكن علم البيان المقصود
 منه بالغات التميز المذكور بخلاف النصوص مثله ليس المقصود منه ذلك التميز بل هو
 حاصل منه تعالى المقصود بالذات منه معرفة حال اللفظ اعرابا وبناء والحاصل ان ما بين
 في العلوم المذكورة يدرك بالذوق هو ما عدا التعقيد المعنوي اذ لا يعرف تلك العلوم
 المذكورة ولا بالذوق تميز السالم من التعقيد المعنوي من غيره وان مرجع البلاغة
 بعضه مبين في العلوم المذكورة وهو الغرابة وخالفه القياس وضعف التأليف
 والتعقيد اللفظي وبعضه يدرك بالذوق وهو التناقض سواء كان في الحروف أو في الكلمات
 وبقي من مرجعها الاحتراز من الخطأ في تأدية المعنى المراد والاحتراز من التعقيد المعنوي
 غير مبين في علم ولا مدركين بصح أي ذوق فستحتاج إلى علمين مبينين لذلك
 فوضوا علم المعاني الاول وعلم البيان الثاني فالن الاول يحترزه عن الخطأ في نفس
 التأدية كالتأكيده عند اقتضاء المحال وعدمه عند اقتضاء المحال عدمه وكالتعريف
 بالمجاز عند اقتضاء المحال وبالحقيقة عند اقتضاء المحال لما كان حكمت كنت
 غلطاني التأدية والفن الثاني يحترزه عن الخطأ في كيفية التأدية كالتأدية بالمجاز الذي
 اقتضاء المحال على وجه بين يظهر المراد منه فان ألقته على خلاف هذه الكيفية كنت

مخطأ في الكيفية كان تقول رأيت أسدا تريد رجلا أن لا يظهر هذا المن من هذا
 المجاز لمخفاء وجه الشبه وبعده فتعيرك بالمجاز من الفن الأول وكونه على وجه واضح
 وكيفية ظاهرة من الثاني ثم لأجل معرفة توابع البلاغة احتاجوا إلى علم آخر فوضعوا
 علم اليبديع لأنه يعرف به وجوه التحسين وتسمية الأول بالمعاني لتعلقه بالمعنى لأن به
 الاختراع عن المخطأ في تأدية المعنى كما علمت وتسمية الثاني بالبيان لتعلقه بإيراد المعنى
 الواحد بطرق مختلفة لأجل بيان المعنى وإيضاحه كما سيوضح لك في محله إن شاء الله
 تعالى وتسمية الثالث باليديع لبعثه عن الحسنات ولأنه في بداعتها وظرافتها وهذا
 آخر ما يراد به إيرادها وإيضاحه فيما يتعلق بالبلاغة والعصا

« روضة المدارس المصرية » - العدد
 ١٠ - السنة الثانية - الصفحات
 (٣٠ ، ٣١ ، ٣٢ ، والمجلد ١٢ ،
 السنة الثانية - الصفحات (٣٣ ،
 ٣٤ ، ٣٥ ، ٣٦) - والمجلد ١٤ ،
 السنة الثانية ، الصفحة (٣٧)

نبذة في الشعر والموسيقى بقلم نظارة الروضة

ما من أمة لها قوة على التصرف في المعاني إلا وفيها شعراء بلسانها ولكن قوة العقل غير مستوية في سائر الأقاليم بل يشتد جولان الذهن في المعاني وحاشته فيها واختراعه لها في الأقاليم الحارة لها فيها من راحة الخاطر حيث لا يكلف فيها الخاطر بكبير شيء ومع ذلك فإن المهقق أن ذوق الشعر وملئكته يكونان أيضا في الأقاليم شديدة البرودة ولو كانت قريبة من القطب وفضل الأشعار العربية مشهور وقد كان عند اليونانيين في قديم الزمان مداحون يسبحون في البلاد لينشدوا الأشعار اليونانية أو يتعلموا وقائع أبطال اليونان أو يظعنوا أشعارهم من غارات جاهليتهم وملئكته الشعر توجد إلى الآن في بلاد إيطاليا فانهم أشعراء يترجون على صوت الآلة أنواع الأشعار بحضرة أفاضل فيتعلمون الأشعار القديمة والقصائد العظيمة ومنهم من يقتدي في المسالك والطرق بتعلم الأشعار ليظهر للناس ذكاه وفطنته ومطالعة ملكته له وليس نظم الأشعار على هذه الكيفية من مزاي اليونانيين دون غيرهم بل في بلاد إسبانيا يتعلمون القصائد الإسبانية ولبية التي تعاقبها ذوق الناس مدة أحقاب فقد نظم الأسبانيون وقائع المحاربات خصوصا قصة العرب وبجانب المصروأحوال الإنسان وتاريخ القدماء والتوراة والانجيل ولما نظموا هذه الأشياء جعلوها للغناء على قيثاراتهم وأدعوا أحدهم وصديقه محبوبته أخذ قيثاره ومكث تحت شباكها وانشد حاله فلما على صوت ذلك القيثارة لترق محاله فرجما يقع أنه يطرد من تحت الشباك أو تكون المحبوبة بحبه لغيره فيأبى محبا ويضاربه وليس للأعمار الإسبانية لبية بهجة ولا حسن عبارة فلذلك كانت غريبة عن القبول * وعرب البادية والغاربة يميلون إلى نظم الشعر واختراع الاحذونات المضحكة التي في معنى العبالة وليلة التي ترجها الأفرنج من العربية إلى السننهم ومن العرب أناس معذون بحكاية القصص في المجالس وشبه ورون بكثرة الهذر وسماع الحكايات المصنفة وهو نزعة أهل هذه البلاد وذلك أن عرب البادية أو القرى يمشون نهارهم في الكد ومراحملا اليابس المحرق فإذا دخل الليل واستراحوا بطراوة الزمن اجتمعوا تحت الخيام أو حول النار ليشتروا عليها ذبيحة أو يغسلوا قهوة واحتاطوا حول واحد منهم يحفظ القصص ليحكى لهم مدة من ليالي حكايات في معنى

قصة الف ليلة وأيلة وفي قهاوى اسلامبول وأزمير ودمشق والقاهرة وغيرها من
 الامصار محدثون يسلمون من يجمع عليهم شكل ليلة وقد كان في قديم الزمان
 في بلادنا وسقو شكل واحد من اعيان الناس له محدث فاذا نام السيد جلس المحدث
 بفرجه ليسليه حتى ينعم وفي بلاد العرب ملكة الشعر منتشرة حتى ان كثيرا من الناس
 العاجزين عن الكسب يغير الشعر او الذين بهم تحول عن غيره يحدثون بكسبهم من
 نظم الاشعار في رجون بالافصا طمناح بلادهم او اغنياءهم وقد يفتشون هذه الاشعار
 على صوت الرباب وفي البادية لا يعرفون غيرهم من آلات الموسيقى والرباب عندهم
 هو جلد معز مشدود على طارقة من خشب دقيق ومعرض عليه وتر من شعر الخيل
 والفرس والمنود والصفيون يملون ايضا الى تصنيف الحكايات والاشعار وبلاغتهم
 تظهر في شعرهم الذي هو فصيح بطبيعته ولهم نواد تصنيفات حكايات مؤلفة
 بلسانهم الاصل الذي هو لسان علمائهم الا ان اهل دولة قابول بالشمال الشرقي من
 بلاد فارس لم قوة نظم الشعر وملكهم في ذلك متبعة فانهم يتعلمون كل ما يحدث
 عندهم ولا يفسحون على شعرهم بانه بليغ بل يقول انه يوجد فيه كثير من الاشعار الباردة
 وفي الحقيقة سائر اشعار شكل البلاد مشغلة على الفت والسمين والسلا والروم
 يتعلمون ايضا الشعر وكذلك الصقالية ونظم الشعر كثير ببلاد العرب حتى ان النساء
 تنظم امور البيوت حيث لا يعرفن غيرها وبلاد السودان فرقة تسمى سوليا تمدح
 ملوكها بالاشعار وتنظم حوادث البلاد فيزبن الشاعر ذرا صيد بجلاجل ويقبض باصبعه
 على القبطار ويتنظم اشعارا مشغلة على كثير من المبالغة كما تنظم شعراء بلاد الافرىج
 وغيرها في مدح من يعطونهم شيئا من ماله وشعراؤهم قصص الوقائع والاعباد وغيرها من
 المشاهد العامة وربما شعره الفتنة في دولتهم بسبب حث اشعارهم وبعض الاحيان
 يفتشون الاشعار على صوت الطنبور والمزمار والفرن المتخذ من العساج وقد يمدح
 هذا الغناء رقص الرجال والنساء وتوجد سليفة الشعر في بعض اهل جزيرة محطرا
 فانهم يتعلمون اشعارا مقطعة قطعها وكل قطعة اربعة ابيات فاذا عملوا رقصا اجتمعت
 الشبان من الذكور والانات فينشدا الفلام قطعة وترد عليه الجارية قطعة اخرى فتارة
 يرتحلون هذه الاشعار وتارة ينشدونها من المخطوطات لهم لان كل انسان منهم يحفظ جملة
 اشعار كثيرة ولكن اشعارهم غير جيدة لعدم دقة عقلهم ولسرعة نظمهم بل قد تكون

متنافرة المعنى مظلمة حتى انها تظهر في صورة الانغاز ويقال ان الاشعار الغزلية عند
 أهل هذا الجزيرة تكون ايصارياحية مشتملة على معان لطيفة رقيقة ومن يتعلق ايضا
 بالاشعار الغزوى فان عندهم الشعر والغناء ولكن أهوية غنائهم مهيولة فهي على
 حسب شعرهم فانه ايضا عارض البلاغة وبلاد الايقوس كانوا يتعلمون الاشعار بل انهم
 الاصل فكان نظمهم يخرج نارة عاليا وقارة باردا وكان أعظم نظمهم منسوب الى
 شاعرهم المسمى اوسيان واشعارهم القديمة رويت بالمصادثة ولم تنسخ بالكتابة كثيرا
 وقد كان في قديم الزمان بحبال الايقوس من يحفظ من الاشعار عدة عظيمة وسائر الناس
 عندهم من السكار والصغار والرجال والنساء يرغبون في سماع الشعر والى الان يوجد
 عندهم مغنون يجمعون سكان الودية والشعاب هذه القصائد وقد ضاعت لغتهم
 القديمة وأهملت أشعارها وخلفها الاشعار المنظومة باللغة الجارية عندهم
 الان ومن الاشعار العالية ما يوجد بجزيرة ملندة وان كانت طبيعة اقليمها باردة
 وقد كان قديما شعرائها كقديما شعراء الغلوى والجرمان والايقوس فانهم نظموا نصرة
 أبطالهم وتغزلوا والفراق قصائد مفصلة مضحكة لتسلية أهل بلادهم وجعلهم متاهلين
 لعوائد البلاد العالية وطبيعتهم وفي جزائر دانيير في المساحة تلك الجزر قليلة ترقص
 الجماعات في الاعياد والولائم ويتعلمون اشعارا صغيرة منظومة بلغتهم الاصلية فيمظنها
 الشبان الفلاحون من الذكور والاناث في ليالي الشتاء ويتعلمونها وهم يتقشون
 الصوف أو يغزلونهم بعض الاوقات يمتسون القبايل بالرقص وليس عندهم من آلات
 الموسيقى غير الغناء فيغنون هذه الاشعار التي قد حفظوها في تلك القبيلة ولا يعتبرون
 الاشعار المنظومة باللغة الجديدة بخلافها بالقديمة فانها المنتشرة وفي بلاد الهند
 طوائف منهم ودية بان جبلتها تقتضي نظم الشعر فطائفة تسمى شارون وليس لاحد
 من هذه الطائفة حرفة الا مئذ من يصنع معه معروفا والدعاه وصورة مدحهم لانهم
 عليهم ان يثبوا عليه في اشعارهم بالارصاف الجميلة سواء كانت فيه أولا فاذا تصديق
 انسان على هذه الطائفة فدحه المشهور ومن شعرائها من انت انها قد كافاته بذلك فلا
 فضل له عليها ويقال ان من يتاولهم قزلة مشروب يمدحونه نصف ساعة فانهم كما يرغبون
 في الاموال يرغبون في السكرات وعاداتهم انهم لا يدفعون حقوق الديوان لانهم شعراء
 فلا يدفعون الخراج ولا المكوس ولو حصل ما حصل ومن طوائف الهند المشهورة
 بالشعر طائفة تسمى الهات ومقرها بالاصالة الجزرات وهم شعراء يروحون الى بلاد

هندستان بوظيفة قول الشعر والتصميم ورفع أنساب من يصلهم بالعطيات وهم يحولون
على نظم الشعر مثل طائفة شارون وعيشتهم بالشعر متنوعة فمنهم من عيشته بخدمته
لبعض قبائل يبقى طول حياته في مدحهم بأشعاره ومنهم من يقتنى معيشته من انشاد
الشعر في الأعراس والولائم ومنهم من هو تحت خدمة عائلة غنية يشترط مدحها
في حضرها وسفرها ولؤلؤ الشعر صناعة أخرى غير هذه الأمور وهي أنهم يقولون
الشعر على لسان من لا يعرف نطقه ويريد أن يمدح أناسا بشرط أن يشركهم معه
في المجازة فيأخذون منه قصائد على ذلك فإن لم يعمل لهم بما قيم أمن الشرط ذبح النظم
بحوزا أو صديا من قبيلته أو عائلته وأشاع القصة على غريمه الذي لم يوف له بما في وثيقته
وظن أن يذبح هذه القربة تزل المعنة على رأس من أخلف شرطه وفي الأعراس
الوسطى كانت بلاد الأفرنج زاهرا بالشعر وكان الشعراء معتبرين في قصور الأمراء
ودواوين الملوك الأفرنجية وكانوا يظمون بلسان ذلك الوقت المدح والغزل فكانت
البلد المشهورة بالشعر في بلاد الفرنج هي مدينة بروفس وفي الإيباتبول كالونيا
وفي بلاد التيجاسوايغن هذه البلدان خرج سائر الشعراء وكان بها شعراء يجمع بها
الشعراء للتناظر والتنافس ولم يندع شعراء ذلك الوقت معاني مخترعة ولكنهم صنعوا
حكايات مفتعلة متطوعة ومشورة فلما حلت لغات الأفرنج الجديدة أخذوا هذه الحكايات
وحسنوها وأدخلوها في لغاتهم فالحالية ثم في الغالب من له ذوق يعرف بها الشعر ويتقنه
يميل طبيعة إلى الموسيقى فأنهما اخوان وهذان الفنان معروفان من قديم الزمان
يقال إن داود عليه السلام كان يقول الشعر وهو يفتي بالآحمان وأنه برقة مزاميره أطرب
ملكاً كان حافيا جبارا فلان قلبه وهطف وهذا كما ينسبه بعض اليونان إلا في الماضي
أوردته من أنه أشتم في زمن جاهليتهم بأطرب الهيب حتى أنه على اعتقاد جاد أنهم
أراد أن يخرج شخصاً من جهنم فأطرب بالآله خازن حتى أدهته وأخرج ذلك الشخص
وقد كان اليونان أحد الأمم الذين يميلون طبيعة إلى الموسيقى حتى أنهم لم يهازلوا شديداً
فكانوا يقولون على هذا الفن ويستخرجون منه قصائد أدبية وكانوا يعدونه من
الآداب العامة ولا ينفذون شيئاً من الأشعار ولو محزنة إلا على صوت الآلة بأن ترد
الآلية في الحاضر العامة على المنشد بأصوات المزامير ولا يوجد أحد ذو ذوق سليم
وطبيع مستقيم إلا ويضطرب بسماع الآلات حتى الخلق الممل المتوحشون فإن لهم آلات
خاصة ذات دوى مختلف وغرفة عظيمة بحيث يضر آذان السامع فهي كالدربكة مثلاً وقد
يرغب في بعض البلدان المستحضرة من الآلات العالية بسماع الأصوات غير المطربة

يعني ان آلاتهم غير جيدة وان تنوعت مواد الآلات وتعددت فعند العرب والترک
والفرس والهند والصين آلات مختلفة الاصناف وعند المجار وآلات طرب عظيمة ونافذة
مختلفة الاجناس ايضا وكذلك عند الكيمائية آلات مختلفة يستعملونها مع
اقتضائهم شيئا من الازكار وفي كثير من جزائر بحر الجنوب كان في أول سفر الافرنج
عندهم ليس لهم الا الصدف الكبير المسمى ترينون فكانوا يصفرون فيه بكل قوتهم
وفي بعض البلاد غير المحضر بالكلية ترغب الناس في آلة قديمة الاستعمال وهي الزمارة
المختلطة من اقلام القصب التي كانت مستعملة عند رعيان الاروام والابطالانية والى
الآن ترى صوته هذه الزمارة على بعض الباني في المشيد القديمة المرسوم عليها عواميد
بعض الرعاة وما كانوا يقولونه من الاشعار والفتوى آله تسمى القنبدلة وللموسى وآله
تسمى البلايقه لساجلة أو تار من المعدن فضر بونها على صوت فنائهم لتوقع حركة
الغناء ومعرفه محطهم وهذه الآله ودينة كما أن غناءهم كذلك وقد اسلفنا ذكر الباب
المستعمل عند عرب البادية ومثله مستعمل ايضا عند المغاربة فان البناات عندهم تغنى
على صوتيه وفي بلاد الايقوس التسم العظيمة قرية يقضون عليها وهي التي يضر بونها
في الحرايات والمجرائر وينسلي بهارعيانهم في الجبال وليس لعاكرا الايقوس من الآلات
غيرها وقد كان عندهم في قديم الزمان ان كل شيخ قبيلة يرتب عنده طربا بلعب
القرية فكل شيخ له لاعب يختص به فاذا مات اللاعب ورث وارثه منصبه في بيت الشيخ
وقد اخرج اهل الايقوس بعض عائلات كانت شهيرة بهذا الفن والى الآن يوجد
في سكان جبال الايقوس كثير من فاق في لعب القرية حتى ان مدينة ايدمبرغ وغيرها
يجتمع فيها كل مدة أيام اهل الادب لانها افضلهم في العلوم الادبية وزينة هذه
المجمعة لعباب القرية فهذه الجمعية عند اهل الايقوس اعظم جمعيات الالانية وعلم
الموسيقى في بلاد ايطاليا والنيجيا اكل منه في سائر البلاد حتى لا تنتشر هذا العلم
في بلاد النيجيا يدرسونه في القرى وبعال السالموسيقى في بلاد ايطاليا البانية هي محاضر
للخاص والعام

١ - روضة المدارس المصرية ٢ - المندد ١٥

٣ - السنة الخامسة - الصفحات (١٠١)

(١١، ١٢، ١٣، ١٤، ١٥)

أرجوزة في الشعر

من المعلوم لأرباب المعارف والعلوم أن لاهل أوروبا تولع بالعلوم الشعرية الأدبية وليس ذلك متصورا على خصوص اللغة العربية كما يتوهم ذلك النزر القليل من جماعة المتأدبين فربما تساءلوا هل تغير لفتنا هذه في هذه المعاني الدقيقة لفظيين في باب السائل بلاؤهم تبعا للؤل أن كان من الآدميين أو من النعم وكما أنهم وصلوا في صناعة الشعر إلى ما يتأفسون به مع غيرهم فكذلك اشتهر كل شاعر عندهم بفن من فنون هذه الصناعة فمنهم الماسح القادح والتغزل والمادح وغير ذلك من الفنون التي لم تقل لغة من سرها المصون فمن ذلك أرجوزة معربة بقلم نخبة الأفاضل صاحب الفضل الكامل والعرفان الشامل المتفنن المتفنن حضرة محمد عثمان أفندي مترجم ديوان هموم الجهادية لازالت تنافس تراجمه (جالمه) أنفس هدية وصاحب الأصل المنظوم هو الشاعر الفرنسي المسمى (بولو) الشاعر الشهير بملحنتي في التنديدات الهجائية فذودت هذه الأرجوزة الجميلة الوقع استصوب نظم دررها في سلك الطبع وحيث كانت هذه هي القطعة الأولى في هذا الموضوع فنؤمل من حضرة قاطم تربتها أن يتم ذلك المشروع ولا مانع من أن يعطيا بشي من اضافاته أو يعطل جسداهما لا يكون للنزوق العربي دخل في آياته وهذه هي الأرجوزة المذكورة كما هي بدمسطون

• (قواعد في فن الشعر وهي أرجوزة يتخلص منها المدح والمضرة) •

• (المخدوية ودولة تانظر المدارس وسعادة مستشاره) •

لا تصيب المرء يكون ناعسا • ولا يهتد في القوافي طالما
ولو يكون في القريض هذه • يعرف جذر بمره وهذه
الا اذا أوحى في القوافي • اليه بالمعنى الرقيق الشافي
وكان بالطبع الفريرى شاعرا • اذا سمعته سمعت ساعرا
فياضوة الشعر والأوزان • وباصحامة ذلك الميسدان
أوصيكم قبل الشروع في السفر • وقبل أن تصبوا النفس الخطر
أن تذكروا أتعاب تلك الشقة • وما يرى فيها من اللسقة

ورؤوا الأذهان بالمطالعة * في الكتب التي تراها ناقصة
صككتني وأبي تمام * وأمره ذلك الصككلام
وكالمشاهي وأبي نواس * والبصري وأبي قيس راس
واعلموا على الصفي المحلى * وما حكى السري ثم الصولي
ترون هذا فتد الجحاسة * في غاية الرقة واللاساة
وذاك يذكركم القوافي والفزل * مؤشها الفضاة ثوب يزل
لكن من يبهض رأيه أكتفى * وخالف الأجاسع من ملقا
فانما يصليح الرباب * صكك شاعر يقول في دياب
أوفى أبي زيد أو الزناني * من ضارب سيف ومن رماة
حتى تروح روحه في ضربة * ويصطلي النار بسن المحربة
وتسبح أحماط الكفون * ان قال في الجسد أو الجون
ولم يك الذوق السليم مثيرة * كآلة لله وليست مطرقة
ولا تحسب مفسار الحق * ولا بعيدا من طريق الصدق
فالحق يكسو القول ثوب الجسد * يصعد من تهامة الجسد
ولا يفرتك الذين مالوا * تصدروا الباطل حين قالوا
فانهم لجهلهم تكسبوا * واستهزؤا بالحق اذ تصدروا
بغياه شعرهم غير محجة * أغلبه شفقة ومحبة
فلا ينفعون ومن يهكبه * دمع كل من تاء بوادي التبه
وضيع الافكار في الجناس * وجاء من غير طريق الناس
واسع الى الذوق السليم واجتهده * ومل اليه فهو عدل ان شهد
ولا تكن اذا وصفت دارا * سماء قول فارغ مدورا
فسرد من أبوابه حسينا * ثم ومن طيقانه سستينا
وتد صكر المطيح والواني * وما يرى فيه من الغشاق
وان يكن في السقف نقش يذكر * هذا مربع وذامدور
حتى تكاد منك نفس القاري * تنظ من شبك تلك الدار
بل اقصر ولا تكن محلا * وان اطلت لا تكن محلا
واكس العظام اللحم في الايات * ولا تقربها من النكات
وما استطعت اكثر التمتنا * ثم تنقل من هنا الى هنا

فانما الكيس في البضاعة • ذوال رأي والخبرة في الصناعة
 من سار من حاسة الى غزل • وبعد جمل بجانب من هزل
 وجاد بالمؤلف الطريف • والنفس المظهر الشريف
 يشقه القارئ كما قري • وفي مما العشى يلقى المشتري
 ولا تكن فيما ظلمت معتزل • واتخذ بالحكمة أو ضرب المثل
 وانتبه من كل سهل ممنوع • اذارأته المحاسدون تقتنع
 وكن على الوزن حريصا محسنا • فهو لمج البيت عد منسكا
 وقدم الفكر وأخر القلم • فانه من غير فكر ما لا يسهم
 وحسن الشبه في الاوصاف • وما استطعت ممكن القوافي
 فحلوسنا يا ينك استلما • وتفسره يتسم ابتساما
 وكلمة لغير ما قد وضعت • لها اذا ما استعملت ما وقعت
 واكتب على رسلك ان الجملة • لا ترمي الحروف الا مهمة
 ولا تضاعف قط بالبداهة • لئلا تكون مواقف السفاهة
 اما ترى المجدول اذا تافى • وسار بين الزهر مطمئنا
 رقى على الروض وراق ماؤه • وابشجت من فوقه سماؤه
 والسيل لما ان جرى بشده • مال برأس جبل فهدده
 وقفل في الغمر وقلع الشجر • وملا الارض ضجيجا وخضر
 فسر رويدا واعلمتك النظرة • فان رأيت بعض سموف قد ظهر
 فاح وصلح واضف ما يبدو • فالطرس ما بين يدك عبد
 فانما عرائس الانصهار • تحصل في منزلة الايكار
 اذا خلعت من المتاع من سقط • وسلمت الفاظهما من الفاظ
 ويبت شعران خلعت اجزاؤه • عن التظير حذفه جزاؤه
 فليك من تناسب الاعضاء • في بهجة تشرح صدر الرائي
 كالعقد مفرد ولكن ربكا • من كل مرة تحسا كي كوكبا
 وشاعر يخرج عن موضوعه • يحبر بالفن على رجوعه
 ولم يزل الى خطاه يقتقد • خشية ان يقدح فيه منتقد
 فلا تكن بالنفس جهلا مبهيا • واركن لعالم يكون صاحبيا

اذا رأى شيئاً عليك يظهره • ولا يغتر صاحباً فيخبره
 واخضع ثياب شعهم المؤلف • ومثلما عرفت منه فاعرف
 واحذر ان يأتيتك من باب الدهاء • معبأ عليك لا منها
 فمن يدارى العيب أو يوافق • فانه مسداهن مناسق
 ان قرأ البيت يزيد عجباً • ويثني بين يديك طسرباً
 وربما أول قسبر الواقع • ولم ينطقك ولم يدافع
 بل ربما حق نفاقاً وبكى • وشكر القول وما منه شكاً
 وزاد في مدحك بل وأطنبا • فاحذر مهمادب أو مهمادبا
 ولا تطعه فهو قلب مغفل • عن ذكر ما يلحق أو منفصل
 أما الهب من أراك عيبك • وثنى عن جسم الكلام جيبك
 وكان لا يرعى ولا يصابي • ودائماً ينطق بالصواب
 فاطلعه ان شئت على كلامك • وافصح له بالقول من مرامك
 قراء باني النعم من فصوله • وينسب الفرع الى اصوله
 اظا قرا اللفظ دوى معناه • وأدرك الاساس من بناء
 يصلح ما شاء به من مقدره • وان يصيد شيئاً غلا غيره
 ويحسن الايات في الترتيب • ويضبط الحروف في التركيب
 يأتى بمسئلة مكان جملة • وان يثا غيرها بالجملة
 ليصكته بنسدر ان شاعرا • بعين من ينهجه الشئ يرى
 بل دائم يذب عن كلامه • وينسج اللائم من ملامه
 ان قلت هذا البيت معناه بعيد • يقول كلاله بيت القصيد
 وان تكن أظهرت عيباً ستره • وبطل الدليل أبدى مشره
 وفر منك ان تكن تنهجه • ومال بالطبع لمن يمدحه
 فلا يقال ان هذا شاعر • ولو قبح بيته الا باعسر
 وقط لا تنهجه القواعد • ولا تنهجه عقله الفوائد
 يصح في الجمل كما قد أسى • ولو قرأت كل يوم درسا
 وحصل من آس بالنسجة • ورام من أسناده تخلصه
 وحضر المعقول والمنقولا • وحفظ الفروع والاصولا

واكثر اطلاعه على الادب * كان من العرب باسادة العرب
كان له على القوافي بملكة * وقدرته بالغة ومدرسته

روضة للدارس المصرية - العدد ٧
- السنة السادسة ، الصفحات
(١١ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٥)

نصوص ت . س . إيوت النقدية

١٩١٨	- دراسات في النقد المعاصر - ١
١٩١٨	- دراسات في النقد المعاصر - ٢
١٩٢٠	- الناقد الكامل
١٩٢٠	- إمكانية مترجمة شعرية

دراسات في النقد المعاصر (١٩١٨)

[نشرت في مجلة The Egoist (عجب ذاته) أكتوبر ١٩١٨]

١

تم ، على سبيل المثال ، منذ عصر هندل . بديهي أن العلم - كالأدب - يعتمد على الظهور ، عرضاً ، لرجل ذي عبقرية يكتشف منهجاً جديداً . بيد أن ثمة كثيراً من الأعمال النافعة في العلم يؤدّيها رجال لا يُعدّون أن يكونوا بارعين وحسن التعليم به يكفي لتطبيق منهج . وفي الأدب يخلق أن يكون ثمة مكان للأشخاص ذوي القدرة المعادلة . ومع ذلك فإن ما سجد إغما هو مكتشفو مناهج ، تظل مناهجهم غير مدروسة ، وعند لا حد له من الكادحين الأسماء ، مارالوا يبحثون عن النظير الأدبي للحركة الدائمة أو حجر العلامسة Lapis Philosophicus

التعفن .

النويان ، الغسيل ، التصعيد ،

Cohobation ، التكليس ، استخدام المهرم ،

والثبات .

إننا معنّون إذاً مثل هذه الطاقة المبددة . ينبغي أن تكون هناك أماكن نخالية مشرفة للرجال الذين يريدون أن يكتبوا عن الأدب ، دون أن يكون لهم «منهج» يوصلونه . دون أن يكونوا

إن عمل الناقد يكاد يكون مستوعباً استيعاباً كاملاً في الأنشطة المتكاملة : المقارنة والتحليل . فكل من هذين الشاطئين يتضمن صاحبه . وهما معا يمثلان السيل الأوحده لتأكيد المعايير وعزل المزايا الفريدة للكتاب . ولدى الذهن الشوجاطيفي أو الكسول ، فإن المقارنة يقدمها الحكم ، والتحليل يحمل معه التدقيق . إن الحكم والتدقيق ليسا إلا هويات محتملة ، وليساً جزءاً من العمل الجدي للناقد . ولئن أدى الناقد عمله المعمل أداءاً حسناً ، فإن فهمه يُعَدُّ برهاناً على التدقيق . ولكن عمله إغما يتم عن طريق الذكاء وليس الانفعالات . وسيتم للحكم أيضاً في ذهن القارئ ، وليس في التفسير الصريح للناقد . وحيث يحكم أو يتدقق فإنه يساطة (ربما عن اضطرار مشروع إلى توفير الوقت أو المكن) يفقد حلقه في الإثبات .

إن النقد - كالفن الخلاق - هو ، على أنحاء متنوعة ، أقل عموا من البحث العلمي . فمن ناحية ، ما كان التقدم العلمي - في أوروبا وأمريكا - ليلعب مرحلته الراهنة لولا أنه مدول إغما . لو أن نتائج أي تجربة مهمة في بلد من البلاد لم تتناول فوراً وتختبر ويتقدم عليها في كل بلد آخر . إن تحسناً كبيراً في هذا الصدد قد

الحرفي لكل من «يفخر» و«حصباء» [حرفيا : حبل] ، فضلا عن الحقيقة الماثلة في أن سرعة الفكر والخيال الحصب ليسا متصلين على نحو وثيق يسوغ الربط بينهما في جملة واحدة .

إن طبيعة الاستعارة بأكملها ، سواء كانت تلك العبارات المستهلكة الواردة أعلاه ، وتلك التي يمارسها مرديث عادة والسيد كريس في مواضع أخرى ، علم لا يعرفه السيد كريس . ولو كان قد درس تاريخ اللغة في تعليمه النقدي ، لربما كان قد أدرك نهائيا أن كل فكر وكل لغة قائمان ، في نهاية المطاف ، على بضع حركات فريقة بسيطة* . إن الاستعارة ليست شيئا يطبق ، خارجيا ، من أجل تزيين الأسلوب ، وإنما هي حياة الأسلوب ، حياة اللغة . ولو أن السيد كريس أدرك كم أننا نعتمد على الاستعارة اعتمادا كاملا ، حتى في التفكير المجرد ، لأقر بأن كلا من عباراته المستهلكة آثار قديمة ، وأن الاستعارة الكيرلاينية - المردثية رائدة .

إن الاستعارة الصحيحة تصيف إلى قوة اللغة ، وتنبع بعض من ذلك المنبع الفيزيقي للطاقة الذي تعتمد عليه حياة اللغة . إن «في شركا فتتها القوية» استعارة مركبة ، هذا هو التأثير . وكما هو الشأن في أغلب الاستعارات الحيدة ، فإنه لا يمكن أن نقول أين يلتقي المجازي والحرفي .

صدي الجبل ، يحمل شياها كعلم .

أرغن كاندرائية يعالجه على نحو سيء في الليل شياطين . . .

إناء على البار له غطاء صفاف . . .

بغطة Seraglio . . .

إن هذه مجرد تعبيرات مغربة . وهي ليست استعارات وإنما تشبيهات متكررة . والاستخدام الدائم لمثل هذه الأشياء ليس نفوية للغة وإنما مجرد تحذير لها . ونستطيع أن نقول عن كل من كيرلايل ومرديث إنها لم يسها إلا بالقليل في جعل الإنجليزية أداة أقوى وأحدث وأكثر تمديدا . لقد حذرا بالون من الإسراف في العاطفية .

وأخيرا - يؤكد السيد كريس أن أسلوب مرديث إنما يتطلب «فترات فكرية كبيرة» . من الحق أن كيرلايل - وهو كاتب نثري مزاياء ، بشكل مؤكد ، إلى اسطح - قد اكتسب سمعة بالعمق ، عن طريق أسلوب مشابه . يتحدث السيد كريس عن «الفلسفة العميقة» لمرديث . بدعي أن أول واجب على الفيلسوف هو أن يكون واضحا ومطابقا وبسطة ، وعند ذلك يستطيع أن يدع العمق يعني نفسه . ولكن الحقيقة هي أن أغلب عمق مرديث رثانة عميقة - إن ثلوث الدم والمخ والروح عنده قد

(بمصطلحات أقل صفلا) كتابا «علاقين» . قد تكون هناك مجموعة مشهود لها من الأدوات ، يمكن تعليم النقاد كيف يستخدمها ، وبمجموعة متنوعة من النماذج للتعارف عليها التي يمكن تدريبه على إخراجها .

إن السيد ج. هـ. أ. كريس* واحد من المنجمين المتأخرين . وهو يملك نشاطا وكفاءة مركزة ملحوظة ، ويعرف الكاتب - موضوعه - جيدا ، كما أنه مهتم بموضوعه . ولكنه لا يعرف ، إيجابيا ، ما الذي يريد أن يفعله . وعلى ذلك يعوزه اليقين ، بعض الشيء ، في محوكة القلم به . وهو لا يعرف : ما هي ، بالعبط ، الأسئلة الخاصة بشاعر أو روائي الجندرية بإجابة . ولم يتوقف لكي يتأمل مهمته قبل أن يشرع فيها . وهذا الافتقار إلى التدريب كثيرا ما يكون مسئولا عن خروج ملاحظات عامة هي - بالنسبة للنقاد - صياح للموت كلفة . إلى أجد في فصل مخصص لـ «فن» مرديث

«الأسلوب هو الرجل . . . إن من يملكون أي فردية على الإطلاق ، ويسمحون هذه الفردية بالنمو ، لا بد . . . أن يصلوا إلى شيء فردي» .

إن السيد كريس يبحث عن أسلوب مرديث في لينة بالغة الضلام ، دون أن يعرف ما الذي سيكون عليه «الأسلوب» عندما يجده . ونحوه الخاطئ يؤكد ذاته إذ يتقدم إلى مسألة الأصالة : إن من أرق حسا رهيفا بالأسلوب لا بد أن يلاحظ - في أكثر الأحيان - عدم كفاية العبارة المستهلكة ، ويبحث عن برنامج آخرى للتعبير . وفي المحل الأول ، نجد أن الخلق الرهيف بالأسلوب اكتساب أكثر منه مهنة ، ولكن بلندع ذلك يمر إن نصيره لـ «عبارة المستهلكة» إنما تجلوه جملة التالية :

«وإذا يكون الأمر كذلك إنما هو كسل روحي أكثر منه حبا لما هو دقيق ، ولا ادعاء فيه» .

(لم يقول : كسل «روحي» ؟ ولكن فلندع ذلك يمر .) إن السيد كريس من الناحية الفعلية يقول إن «العبارة المستهلكة» ليست دقيقة ، وبلا ادعاء ، دائما . وملاحظتنا على ذلك هي أن العبارة المستهلكة هي على وجه الدقة المذمومة ، وغير الدقيقة ، وأن هذا جزء من طبيعتها . إنها ليست مستهلكة لأنها قديمة ، وإنما لأنها ميتة . وهي ميتة لأنها فقدت معانيها . وبعض السيد كريس مخرجا أمثلة لا شعورية على لغة الميتة . وهكذا نجد أنه :

وما من أحد كان يفكر على نحو أسرع ، أو يفخر بخيال أكثر حصب (من مرديث) . . .

إن النصف الأول من هذه الجملة حتى بما فيه الكفاية . وهو «دقيق» لا ادعاء فيه . أما النصف الثاني فتصبح ميت . إنه ليس دقيقا ، وهو متسم بالادعاء . وقد نسي الكاتب المعنى

* إن كل هذا الحديث عن التشبيهات قد صيغ ، على نحو أكثر اقتدارا ، في كتاب ريمى دي جورسون مشكلة الأسلوب (style) .

* جورج مرديث : دراسة لأعماله وشخصيته . تأليف ج. هـ. أ. كريس [النشر] ب. هـ. بلاكول ، أكسفورد .

يكون تحليلًا عميقًا . وقد ترك الوصوح والانضباط لأفلاطون لدى تصور ، حقًا ، تشريحًا مشابهًا على نحو ما . إن الأسلوب الذي يجمع إلى النجاسات للسرف إنما هو ، ببساطة ، أسلوب عقل كسول : وهو ما يستطيع أن يشهد به أي إنسان حاول أن يكتب جيدًا ، وبأصل الكسل . وإنما لخسارة أن القلوة السيئة ، أكثر من الكسل المركوز ، هي التي أضحت بالسيد كريس إلى ممارسة العادات التي يمجدها

دراسات في النقد المعاصر (١٩١٨)

[نشرت في مجلة The Egoist (عبد الله) نوفمبر / ديسمبر ١٩١٨]

٢

ثمة أغراض ودواع ومناهج مختلفة ممكنة في النقد الأدبي والنسبة خمرة القراء ، فإن بعض التصنيف هذه التوسعات حليق أن يكون مفيدًا : تصنيف يمكن القارئ من أن يقرر على الفور ما إذا كان ناقد من النقاد يحقق أيا من وظائف النقد المشروعة - أو يحقق أكثر من واحدة ، دون خلط بين ما لا ينبغي أن يكون ما في المستقبل - أن أصبح كتابًا ملائمًا عنوانه كمرشد إلى الكتب هدامة الحدودى ، أعد بترتيب يمكن قارئه على الفور من رد أي كتاب جديد إلى فئته . فليس الأمر مفصلاً على أن ثمة كتب كثيرة ما كان بها حاجة إلى أن تكتب ، وكتب أخرى كثيرة كانت تكتب على نحو بالغ الاختلاف ، لو أن الكتاب والقراء استبقوا - بوضوح في أذهانهم - أنواع النقد الكثيرة للثل وعبر المثل ، ولأمكن أيضا توفير قليل كبير من التهديد الرجوع إلى التداعيل . إنه لمن المرهوب فيه أن يفقد رجال الأدب أكثر علما ، وأن يكتب فيو العلم إدراكات أدبية أشد حيوية . ولكن من المرهوب فيه أيضا أن يظل عمل الدرس والأدب متميزين . وسأعود إلى هذا التصنيف حالا بعد أن أخصص نموذجين آخرين من النقد المعاصر .

لقد عدا من الأقوال الشائعة منذ زمن مقالات أربولد ، على ما افترض ، أن الفرنسيين متفوقون علينا في كل نوع من الكتابة نقدية . ويعترض فيهم أنهم قد غموا معايير وبراعة في التمكيك إلى حد غير معروف في هذا البلد . ها هنا ، في كتاب السيد موكل * ، مقالة من المعقول أن نقارها بمقالة السيد كريس . لقد كان السيد موكل معجبا بعمل فرهارين ، ورغب في كتابة كتاب عنه . ودفعه يشترك في الكثير مع دافع السيد كريس . إن فرهارين ، مثل مردث ، معروف بما فيه الكفاية ، وهو أيضا

* أوبر موكل إميل فرهارين Emile Verhaeren . باريس ، غضة
تكتب La Renaissance du Livre وكتاب السيد كريس جورج مريث
ر جمعته ل الشهر الماضي

ميت . فلس ، في أي من الحالتين ، مسألة تقديم لكتاب جديد أو غير متقبل . أما عن فرهارين فمن المحقق أنه شاعر مرموق بما يكفي لجعله جديرا بدراسة أصوله ومؤثراته وأفكاره مجتمعه ودرسه وعلاقته - كأحد أبناء الملاندوز - بالشعر الفرنسي وبالبارتاسين والرمزيين - الجماعة التي كان السيد موكل عضوا بارزا فيها . السيد موكل هو أيضا شاعر ذو صيت . وعلى ذلك فإنه حسن العدة . إن تسلسل مقالاته سيروى ، وهي من حيث الشكل والأسلوب على السواء متعمقة على مقالة السيد كريس . وإهداؤه (الذي يسمى الإقرار بأنه موجه إلى السيد جوس) يعلن عن محاولة لدراسة الرجل من خلال العمل ، ولعمل من خلال الرجل . وقد التزم ، على نحو متسق ، بهذا لإعلان . لقد حاول ، بنجاح ملحوظ ، أن يقدم الزواج وبيته . وبعض التعميمات التي يستخلصها في ثنايا المقالة أهدل وأسط عما يقع عليه عادة في النقد الإنجليزي . إن الصفحات ٢٢ - ٢٥ تبدأ أسطورة الصوفية العلمكية .

Emile Verhaeren est peu fait pour le mysticisme

والضرفة بين فن السكينة art de serenite والعن التسم بالآخرة artegoste على صفحات ٦٠ - ٦٣ شالقة . إن الكتاب يشتمل على كثير من قطع النقد والتفسير المتنازس . ومهما يكن من أمر ، فإن السؤال هو ما إذا كان التركيب المركزي للمقالة (دراسة الرجل من خلال العمل ، والعمل من خلال الرجل) صاب ، وما إذا لم تكن النتيجة هي أن الكتاب إنما يسيروى أكثر مما ينبغي أو ليس يسيروى بما فيه الكفاية ، وما إذا لم تكن هناك وقائع ووثائق وصور أقل مما ينزم لسيرة ، وانطباعات عن مناظر فرهارين الداخلية والخارجية أكثر مما يلزم دراسة صاحبة لعنه . فعمل سبيل المثال إميل الشاب

Tous les mauvais gars de l'endroit le connaissent bien, il avait noué commerce d'amitié avec eux et c'est lui, le présent, qui entraînait leur bande...

A Saint— Amund, l'Escut n a certes pas encore l'ampleur majestueuse... le planteureux pays de Waes... des bateaux passent... Beau decor pour l'enfance d'un poète...

ولكن السيد موكل يقاد ، بوجه خاص ، إلى دروب علم الأجاس العقيمة . ما من نهاية للأعلام والوالون ، برغم أنها نرجح عن طيب خاطر بمزيد من التحليل لسعد الفن المرمي art maladif (قارن مترليك ورودنباخ) في بدجيكما ، وعلاقته بالآرمة الفريقة التي أتحت الأميات les soirs و السقوط les flambeaux noirs والمشاعيل السوداء les D'ebacles والواقعة المذكورة (ص ٥١) ومؤداها أن فرهارين «سور هيريقا» physiquement transformé شائعة

والتعريف الوارد في الختام ليس مرشدا : «فرهارين هو شاعر الطاقة البسطولي» Vernaheren est le poète héroïque de l'énergie لئن كان فرهارين ذا طاقة فهذا مهم ، ولكنه جزء من

بما هو مهم فعلا في الأعمال الأقدم . ويستطيع أن يصف سائر تنوعات الكتابة النقدية الممكنة كما يلي :

١ - السيرة . يحمل بكتاب السيرة أن يعرف الكثير عن فن موضوعه ، إذا كان الموضوع فنانا . ولكن هدفه الرئيس هو أن يقدم وقائع وأن يعالج التحمل موضوعه إزاء فنه . وهذا هو عمل الدرس العلمي .

٢ - النقد التاريخي . ومن أمثله عمل سانت - بوف . وقد يكون هذا تفكيكا وهذا إلى حد كبير ، يتبع نحو الأفكار وتحققها . وهو ليس ذا دلالة مباشرة للعامل الفني ، ولا هو معنى مباشرة بالمشكلات الاستطافية

٣ - النقد الفلسفي . ومن أمثله أرسطو وكولردج . وهو خطر لكنه أحيانا تحطيط نافع للأصول ، الح . والعذر الوحيد لمحاولته هو الدكاء غير العادي على نحو بانغ .

ثمة أيضا النقد الذي لا يستعمل العمل أو المؤلف موضوع الحديث إلا نقطة انطلاق وهذا ما تبرره رؤية شائعة للعام . ولم أذكر نمط نقد السيد باوند ودرين ، الح . انظر أعلاه Vide Supra .

والخبر أن ثمة أعمال متفرقة من الدرس العلمي ، وشروح ، وتنقيحات ، وتواريخ لـ «الأجناس» أذكرها لأن كتبها كثيرا ما يظنون من اللام أن يدرسوا قدر كبير من النقد الأدبي غير النارع . وكثيرا ما لا يعدر هذا ، فقد أن يكون بديلا لقراءة الفارئ العمل الأصل . وقد أتبع لي مؤجرا أن أمحص عددا من الكتب تعالج الأدب الإنليزي ، وندت عالييتها إما من نافلة القول ، أو منصححة على نحو عبط . وأقدم ، على سبيل البرهان ، تعليقات على قلة من أشهر هذه الكتب في لغتنا :

سونيرن ، عصر شكسبير : لا يحتوي على معلومات ، ولا ينقل أطباعا واصحا عن الكتاب المسرحيين قيد المناقشة فيه بضع مقتطعات مرموقة . ليس بالدرس ولا بالنقد .

سامويلز ، أسلاف شكسبير : طريل إلى حد السحب . يشتمل على قدر من المعلومات المبسطة عن الفترة ، ولكن صاحبه ظن أن من المرغوب فيه أن يحكي قصة كل مسرحية شاقته .

سوانس ، أسلاف شكسبير : يكشف عن الرذيلة الخفية للسان نفسها . إن دكتور سوانس واحد من أبرع اندارسين الأحياء في هذه الفترة ، ولكن الوقائع الواردة في هذا الكتاب كان يمكن أن تكلف في كتيب صغير . والنقد الأدبي فيه لا يؤبه له

شلنج ، المسرحية الإليزابيثية : أكثر هذه الكتب إرهاف كان ينبغي أن يكتب على شكل جدول ، وقائمة بالمسرحيات مع التواريخ ، الح . .

بندي أن قد كان يحمل سونيرن أن يعرف شيئا من ذلك ، وكان يحمل يسائر الكتاب أن يقومو بدرس جيد دول نقد ، وكانت الحاسة النقدية تعزى إليهم . ربما كان الغلط الكبير هو أن

سيرته لمسيولوجية . ولش كان معجبا بالطاقة ، وليس في هذا كبير مزية . وأظن أن السيد موكل يسمى تطبيق كلماته عندما يقول (ص ٤٧) إنه «يكاد يكون القانون الوحيد (لفن فرهارين) هو البحث عن الحلة» ثمة سبيل كثيرة لبلوغ الحلة ، وفرهارين في أحوال كثيرة لا يسمى إلا وراء العنف . لقد كان شاعر صورة ، كتب بعض صفحات مرموقة عن المناظر الطبيعية الفلسفية ، ولكنه اختفى فيها بعد في تزييد هوجو اللغظي . ولم يكن فرهارين مبتدعا مهما في تفكيك النظم .

إن الكتاب عمل مقتدر من الدرجة الثانية . وهو ناقص في مقارباته ، وغير ناجح إلا في التحليل أحيانا ، ولا يقول بحال من الأحوال الكلمة الأخيرة عن مكان فرهارين في الأدب . وعلمته حذرية هي أنه يحبط السيرة بدراسة فن فرهارين ، ومهما يكن من أمر ، فإن هذا النمط شائع ، والحق أنه يمارس في فرنسا على نحو أكثر اقتداراً منه في إنجلترا .

ثمة مسيح آخر بالغ الاختلاف هو منهج السيد باوند* . سواء وافقنا على آرائه أو لم نوافقه ، فإننا نستطيع أن نكون دائما على ثقة من أنه في أقواله الوجيزة ولشاردة لا يمكن أن يصرف ، بأى عذر ، عن مشكلة الأدبية الرئيسية ، وأنه معنى دائما بالعمل الفني وليس بالأوهام العارضة قط . هذه مزية مادية جدا إن كتاباته هي تعليقات يمارس على فنه والعنون المتصلة به ، وليس لدينا من هذا النمط إلا القليل جدا في القيمة الباقية المتعددة دريدن . ليس هناك من هو أبعد منه عن التشويق الأثري . لو أبعد عن التشويق الهدام : إنه يدخر اهتمامه للأعمال التي يعبده جيدة ، ولذلك الحره منها الذي يعتد بها . ولكن الأبرز من حماسه لكتاب يعينهم حماسه للكتابة الجيدة . إن اتساع نطاق درقه مبرر لإحسانه على التكيف . دراسة التكيف هي وحدها التي تستطيع أن توسع من فهمنا لأنماط الفن المختلفة ، لأن امتياز التكيف (وفي أغلب الأحيان) التكيف المتباين كلية) هو الشيء الوحيد الذي تشترك فيه كل أنماط الفن .

يلاحظ السيد باوند : «إن كل ما يسع الناقد أن يقوم به لنقاري» ، أو الجمهور ، أو المتفرج ، هو أن يركز في بؤرة نظره أو سمعه . من الحق أنه إذا لم يعمل الناقد هذا ، فإنه لا يعمل شيئا . بيد أنه حتى السيد باوند يحاول ما هو أكثر . يسعى أن يعصى بالعاري إلى أن يرى نفسه . وفي النهاية ليس بوسع المرء إلا أن يفضي به إلى الآية الأدبية ، ويومئ إليها ، ولكن ثمة مراحل عدة قد يتوقف الناقد عندها أو يستمر . ولكن أقيم بقدرات السيد باوند إنما هي ملاحظاته على ممارسة الفنون المتنوعة دتها

إن ملاحظات العامل على العمل تشكل واحدا من أقيم أنماط النقد . قل من الكتاب الخلاقين من لديه أي شيء شائق يقوله عن الكتابة ، أو عن أسلافه ، بيد أنه يجب أن يكون لديه الحس

* إدرا باوند : رقصات وتضيمات . نيويورك ، بوب .

كل انقاد تقريباً يحتفظون عتلى أعلى رسمى ما عن «النقد» مدلا من أن يكتبوا - ببساطة وعلى نحو محلى - ما يظنونه .

النقاد الكامل (١٩٢٠)

“Enger en l'ors ses impressions personnelles,

c'est le grand effort d'un homme s'il est sincère”

Lettres à Amazone.

لنستنتج

« أن يفهم انطباعاته الشخصية على شكل قوانين - ذاك هو الجهد الكبير للإنسان إذا كان مخلصاً » . رسائل إلى الأمازون .

لعل كولردج أن يكون أعظم النقاد الإنجليز ، وقد كان - بمعنى من المعاني - آخرهم . فبعد كولردج يحى ماثيو أرنولد ، ولكن أرنولد - كما سيقر الجميع ، فيما أظن - كان داعية للنقد أكثر منه ناقداً ، ومروجاً للأفكار أكثر منه مخالفاً لها . وبقدر ما تامل هذه الحرية جريرة (فإننا لنا أقرب إلى القارة من معاصري أرنولد) بسبب عمل أرنولد معها ، لأنه مازال قطرة عبر الفتنة ، وسبب منسباً بحس الإدراك دائماً . ومن حاول أرنولد أن يقوم بى جدته ، سار النقد الإنجليزي التحسين . وحينها لاحظ حديثاً ناقداً ميرز فى مقالة بإحدى الصحف أن « الشعر هو أعلى صور النشاط الذهنى درجة من التنظيم » أدركنا أن ما نقرؤه ليس بكولردج ولا أرنولد . فليس الأمر مقصوراً على أن كلمتى « التنظيم » و « النشاط » ، إذ تردان معاً فى هذه العبارة ، توحيان إيماء غامضاً مألوفاً بذلك المصطلح العلمى الذى يسم كتاباتنا الحديثة ، وإنما نحن نجد هنا أن الكاتب يطرح أسئلة ما كان كولردج أو أرنولد يسمحان للمرء بأن يطرحهما . فكيف يتسنى ، على سبيل المثال ، أن يكون الشعر « أعلى درجة من التنظيم » من العتلك أو الطيعة أو الرياضيات الخالصة التى نعال أنها ، من حيث علاقتها بالعالم الذى يدرسها ، نشاط ذهنى « على درجة عالية من التنظيم » ؟ ويستمر نقدياً قائلاً ، بحالته التوفيقى والصدق : « إن مجرد أشرطة من الكلمات ، تلقى كتقع من اللون على قماش خال ، قد تثير الدهشة ... غير أنها لا تكون ذات دلالة ، من أى نوع ، فى تاريح الأدب » . قد تكون العبارات التى اشتهر بها أرنولد أكثر ما اشتهر غير كافية ، وقد تثير من الشكوك أكثر مما تزيل . غير أنها تكون عادة على شىء من المعنى ، وإذا كانت عبارة « أعلى صور النشاط الذهنى درجة من التنظيم » هى أعلى درجات التنظيم المكبرى الذى يقدر عليه النقد المعاصر ، كما يتمثل فى ممثل بارز له ، فإننا منتهى إلى أن النقد الحديث فى حالة تدهور .

ويمكننا أن ندخر الداء اللفظى الذى لاحظناه فيما سبق ،

للتشخيص فيما بعد ؛ إنه ليس داء يعانى منه السيد آرثر سايونز (لأن المقتطف ليس ، بطبيعة الحال ، مأخوذاً من السيد سايونز) معاناة شديدة . السيد سايونز يمثل الاتجاه الآخر ؛ إنه يمثل لما يدعى دائماً « بالنقد الجمالى » أو « النقد الانطباعى » وهذا الشكل من النقد هو ما أنوى أن أمحصه على الفور . إن السيد سايونز ، ذلك الخليفة النقدي لباتر ، وسويسرن جزئياً ، (وإحال أن عبارة « ملولا أو بادما » هى القسم المشترك بين هؤلاء الثلاثة) هو « الناقد الانطباعى » . فهو الذى يمكن أن يقال عنه - إن أمكن أن يقال ذلك عن أحد - أنه يكشف عن ذهن حساس ومثقف نتيجة لتراكم مجموعة متنوعة من الانطباعات من كل العنود ومن عدة لغات - « بر » « موضوع » ويمكن أن يقال عن بقده - إن أمكن أن يقال ذلك عن بقده أحد - إنه يكشف لنا ، كما تكشف الترجمة ، عن سجل صادق لانطباعات أكثر عدداً أو أكثر رهافة من انطباعات الشخصية ، كما وقعت على ذهن أكثر حساسية من ذهن . ونحن نلاحظ كذلك ، أن هذا السجل تفسير أيضاً ، وترجمة . لأنه لا بد له ، هو ذاته ، أن يفرض علينا انطباعات ، وهذه الانطباعات يختلفها النقد بقدر ما يختلفها . ولست أقول لتوى ، إن هذا هو السيد سايونز ، وإنما هو الناقد « الانطباعى » ، وسأقد الانطباعى هو الذى يفترض فيه أن يكون السيد سايونز

وبين يذى مجلد نستطيع أن نخبره^(١) . إن عشرة من هذه المقالات الثلاث عشرة تعالج مسرحيات مفردة لشكسبير ، وعلى ذلك فإنه يكون من العدل أن تأخذ واحدة من هذه المقالات العشر نموذجاً لمحتريات الكتاب :

« إن « أنطونى وكليوباترا » هى ، فيما إخال ، أفن مسرحيات شكسبير جميعاً ... »

ويتأمل متر سايونز فى أن كليوباترا هى أفن الساء قاهبة :

« إن الملكة التى تنتهى بها أسرة البطالة كانت نجمة الشعراء ، نجمة مشومة تلقى بصوتها المنحوس ، من هوراس وبيرونوس إلى فيكتور هيجو ، ولم تكن كذلك بالنسبة للشعراء وحدهم ... »

وإنا لتساءل : لم هذا ؟ إذ نأتى إلى صفحة عن كليوباترا ، وعن إمكان كونها أصل سيده السوناتات الشعراء . ونحن نجد ، تلريجياً ، أن هذه ليست مقالة عن عمل فى ، أو عمل من خلق الدهن ، وإنما السيد سايونز يعيش عبر المسرحية ، مثلما قد يعيشها المرء فى المسرح ، يحكى ويعلق .

« إن كليوباترا ، فى أيامها الأخيرة ، تمثل دفعة من سرع معين . . . هى تؤثر أن تموت ألف مرة ، على أن تعيش لتكون أصحوكة وموضع احتقار فى أمواه الرجال . إنها امرأة حتى النهاية . ومن ثم تموت . وتنتهى المسرحية بنسة من الشفقة الخادة »

وإن انطباعات السيد سايونز ، حين تقدم على هذا النحو الأقرب إلى الظلم ، ومتزعة كأوراق حرقوفة ، تنتهى إلى أن

وليس هذا النمط نادراً ، برغم أن السيد سايونز أكثر تفوقاً بكثير من أغلب من يتمون إليه . إن بعض الكتاب يتمون أساساً إلى النمط الذي يكون رجعه رائداً على المس ، والسلي يصنع شيئاً جديداً من الانطاعات ، ولكنه يعنى من نقص في الحيوية ، أو عائق غامض ، يمنع الطبيعة من أن تسير في مجراها إلى حساسيتهم تغير الموضوع ، ولكن لا تحوره قط . ورد معهم هو ذلك الذي يقوم به الشخص الانفعالي العادى ، حين يتطور بدرجة غير مألوفة . ذلك أن هذا الشخص الانفعالي العادى ، حين يجبر عملاً فنياً ، يكون له رد فعل نقدي وحلاق عتبط . ويكون رد الفعل هذا مكوساً من شروح وراء ، وكذلك من انفعالات جديدة ، تنطبق على حياته الخاصة دون وصوح . إن الشخص العاطفى ، الذى يستثير فيه العمل الفنى كل ضرور الانفعالات التى لا صلة لها بذلك العمل الفنى ، وربما هى مصادقات الارتباطات الشخصية هو صان غير مكتمل . ذلك أنه فى العنان نجد أن هذه الإيماءات التى يوحى بها العمل الفنى ، والتى هى شخصية على نحو صرف ، تندمج فى كثرة من الإيماءات الأخرى من خبرات متعددة ، وتؤدى إلى خلق شيء جديد ، لا يعود شخصياً خالصاً بعد ، لأنه قد غدا ، هو نفسه ، عملاً فنياً .

وإنه ليكون من الطيش أن نحسن ، وربما كان من المحال أن نفكر ، ما الشيء الذى لم يتحقق فى شعر السيد سايونز الجذاب ، ومن ثم فاص على نثره النقدي . ومن المحقق أننا نستطيع أن نقول إن دائرة الانطباع والتعبير اكتملت فى شعر سايونز . وإن سوينر - بالنال - تمكن فى نقده من أن يكون أقرب إلى الناقد من السيد سايونز . ويزودنا هذا بلمحة عن السبب فى أن الفنان - كل فى نطاق حدوده الخاصة - يمكن أن يعتمد عليه ، فى أكثر الأحيان ، كناقد : فإن نقده سيكون نقداً ، وليس إشباعاً لرغبة فى الخلق مكبوتة - وهو ما يحتل أن يتدخل على نحو قاتل فى عمل أغلب الأشخاص الآخرين .

وقل أن نظري كنه الرجوع النقدي الأمثل للحساسية لعية ، وملى كون النقد شعوراً ، وملى كونه « فكراً » ، ونوع « الفكر » الذى يسمح به فيه ، فقد يكون من المفيد لنا أن نخس قليلاً ذلك المزاج الآخر ، المبالغ الاختلاف ، عن مزاج السيد سايونز ، والذى نخرج منه تعميمات من ذلك النوع الذى أوردناه ، قرب بداية هذه المقالة .

٢

“L'écrivain de style abstrait est presque toujours un sentimental; du moins un sensitif.”

L'écrivain artiste n'est presque jamais un sentimental, et très rarement un sensitif” Le Problème du Style.

« إن الكاتب صاحب الأسلوب المجرد يوشك أن يكون عاطفياً على الدوام أو على الأقل كاتباً حساساً . أما الكاتب العنان فيوشك ألا يكون كاتباً عاطفياً أبداً . ومن أندر الأشياء أن يكون

نمطاً تنالها من المحاضرات الأدبية الشعبية ، حيث تعاد رواية قصص المسرحيات أو الروايات ، وتوضح دوافع الشخصيات ، وبذلك يعدو العمل الفنى إلى المبتدىء . ولكن هذا ليس علة انجاء السيد سايونز إلى الكتابة . فالسبب لدى نجد من أجله أن ثمة شيئا بين مقالته وهذا الشكل من التعليم هو أن « أنطون وكلوباترا » مسرحية ، نعرفها جيداً ، ولدينا ، على ذلك ، انطاعاتنا الخاصة عنها . إننا نستطيع أن نرضى أنفسنا بانطباعتنا الخاصة عن الشخصيات وانفعالاتها ، ونحن لا نجد أن انطاعات شخص آخر ، مهما تكن حساسة ، بالغة الحظ من الدلالة . بيد أننا إذا كنا نستطيع أن نسترجع ذكرى الفترة التى كنا نجهل فيها الرمزيين الفرنسيين ، والغبنا فيها بكتاب « الحركة الرمزية فى الأدب » لنذكرنا أن ذلك الكتاب كان مدخلاً إلى مشاعر جديدة تماماً ، وكشفنا . وعندما نقرأ فرلين ولاهورج ورامبر ، ثم يعود إلى كتاب المستر سايونز ، فقد نجد أن انطباعاتنا تختلف عن انطاعاته ، وربما لا يكون الكتاب ذا قيمة باقية للقارىء ، ولكنه قد أفضى إلى نتائج باقية الأهمية بالنسبة له .

ليست المسألة هى ما إذا كانت انطباعات السيد سايونز « صادقة » أو « رائفة » ، ذلك أنه على قدر ما يمكنك أن تحزل « الانطباع » ، أو الشعور الخالص ، فإنه لا يكون بطبيعة الحال ، صادقا أو زائفاً . فالنقطة هى أنك لا تعرف قط عند الشعور الخالص ، وإنما يتخذ رجلك أحد شكلين أو نحو - كما يعمل السيد سايونز على ما اعتقد - يكون خليطاً من هذين الشئيين . وفى اللحظة التى نحاول فيها أن نضع الانطاعات فى كلمات ، فإننا إما أن تبدأ فى أن نحمل وتبى ، أن « نقيم على شكل قوانين » “eriger en lois” أو أنت تبدأ فى خلق شيء آخر . وما له دلالة أن سوينر الذى ربما يكون مستر سايونز قد تأثر بشعره فى وقت من الأوقات إنما هو شخص فى شعره ، وشخص آخر مختلف فى نقده ، إلى هذا المدى ، فهو فى هذه الناحية وحدها : يشبع دافعاً غملياً ، بنقد وشرح ويرتب . قد تقول إن هذا ليس نقد ناقد ، وإنه وجداني وليس ذهنياً - برغم أن هناك رأيين فى هذا الصدد - بيد أنه يسير فى اتجاه التحليل والتركيب وبداية لـ « الإقامة على شكل قوانين » “enger en lois” وليس سيراً فى اتجاه الخلق . وهكذا نستنتج أن سوينر وجد منفذاً كافياً لدوافعه الخلاقة فى شعره ، ولم يضطر أى شيء من هذا الدافع أن يرتد إلى نثره النقدي . إن أسلوب هذا الأخير إنما هو أسلوب نثرى تماماً ، ونثر السيد سايونز أقرب كثيراً إلى شعر سوينر منه إلى نثره . وإنى لأعجب - رغم أن تفكير المرء هنا يتحرك فى طعمة كاملة تقريباً - أن السيد سايونز قد حركه ، وأثرت فيه بمعنى ، قراءاته أكثر مما كان الشأن مع سوينر الذى كان يستجيب - بالأحرى - عن طريق نوبة إصجاب تنفجر منه عيفة ومباشرة وشاملة ، ولكن ربما دون أن تحدث فيه تغيراً داحشياً . إن جيشان السيد سايونز يكاد يصل ، وإن لم يصل تماماً ، إلى نقطة الخلق ، وأحياناً ما تحجب قراءاته انفعالاته ، لتنتج شيئاً جديداً ، ليس هو بالنقد ، ولكنه أيضاً ليس دفعة الخلق وقده وميلاده .

كاتباً حليماً - مشكلة الأسلوب .

إن التعبير الذي أوردته ، والذي يقول بأن « الشعر هو أعلى صور النشاط الذهني درجة من التنظيم » يمكن أن يعد نموذجاً للأسلوب التجريدي في النقد . فالعقبة المشوشة التي توجد في أعذب الأدهان بين « المجرد » و « العيني » لا ترجع إلى الحقيقة المتجلية في أن ثمة عطين من الأدهان ، أحدهما تجريدي والآخر عيني ، قدر ما ترجع إلى وجود غمط آخر من الأدهان ، هو الغمط اللفظي أو الفلسفي . يدعي أن لا أصغر بقول هذا أي إدانة عامة للفلسفة وإنما أننا أستخدم ، في هذه اللحظة ، كلمة « فلسفي » بحيث تغطي العناصر غير العلمية في الفلسفة ، أو تعطي - في الحق - القسم الأكبر من الحقيقة العلمية للمائة عام الأخيرة . إن ثمة طريقتين يمكن بهما للكلمة أن تكون « تجريدية » . فقد يكون لها (ككلمة « نشاط » على سبيل أمثال) معنى لا يمكن إدراكه عن طريق التوصل إلى أي حاسة من الحواس ، وقد يتطلب إدراكها استبعاداً متعمداً لأقسية الخبرة البصرية أو العضلية ، وهو ما يظل مجهوداً من مجهودات الخيال . إن كلمة « النشاط » حليقة بأن تعني لدى العالم المدرب ، إذا هو استخدمها ، إما لشيء ألبتة ، وإما شيئاً أشد دقة من أي شيء توحى به هذه الكلمة إلينا . وإذا كان لنا أن نقبل بعض ملاحظات باسكال والسيد بوترانيد رسل من الرياضة ، فنقول إننا نعتقد أن الرياضيات يعالج موضوعات - إذا سمح لنا بأن ندهوها كذلك - تؤثر في حاسبتنا . وأثناء جزء كبير من التاريخ كان الفيلسوف يحاربه أن يعالج موضوعات يعتقد أن لها الدقة نفسها التي تتسم بها موضوعات الرياضيات . وأخيراً جاء هيجل . ولئن لم يكن أول أنصار منهجية الانفعالات ، فقد كان يقينا أكبرهم ، يعالج الانفعالات كما لو كانت موضوعات محددة ، أثارت هذه الانفعالات . وقد عُدَّ اتباعه - كفائدة - أن من المسلم به أن للكلمات معاني محددة ، وتناسوا ميل الكلمات إلى أن تصبح انفعالات غير محددة . (وليس في وسع من لم يكن حاضراً ، أن يتخيل مدى المفيدة في لهجة الأستاذ يوكين وهو يلق للنفذة بقيضته ، ويسأل : ما الروح ؟ الروح هي (Was ist Geist ? Geist ist)) . وبو كانت اللفظية مقصورة على الملائكة المحترفين لما كان ثمة ضرورة . ولكن فسادها قد امتد على نطاق بعيد المدى . قارن لاهوتياً أو متصوفاً بسيطاً أو قارئاً واعظاً من القرن السابع عشر بأي موعظة « ليرالية » مثل شلابرماختر ، وستلاحظ أن الكلمات قد تعبر معناها . إن ما فقدته مؤكدة ولكن ما ربيحت غير مؤكدة .

إن التراكيبات الكبيرة للمعرفة - أو ، على الأقل للمعلومات - في القرن التاسع عشر كانت هي السبب في جهل يعادل ما ذكرناه اتساعاً . فعندما يكون هناك مثل هذا القدر الكبير مما ينبغي معرفته ، وعندما يكون هناك مثل هذا العدد الكبير من ميادين المعرفة ، حيث تستخدم الكلمات نفسها بمعان مختلفة ، وعندما لا يعرف كل إنسان سوى القليل من أشياء باللغة الكثيرة ، تزداد صعوبة إدراك أي إنسان ما إذا كان عارفاً بما

يتحدث عنه ، أو لم يكن . ونحن حين لا نعرف ، أو حين لا نعرف بما فيه الكفاية ، نميل دائماً إلى أن نحل الانفعالات مكان الأفكار . إن الجملة التي أوردتها كثيراً في هذه المقالة ، تصلح لأن تكون مثالا لهذه العملية صلاحية غيرها ، ومن المفيد أن نقارنها بالعبارات الافتتاحية في كتاب « التحليلات الثانية » فليست كل المعرفة فقط - وإنما أيضاً كل شعور - كلمة في الإدراك الحسي . ويكرر الشعر بوصفه أعلى صور النشاط الذهني درجة من التنظيم لم يكن مشعولاً بالإدراك الحسي عندما ألف هذا التعريف ، ولم يكن لديه ما يعيه سوى انفعالاته الخاصة عن الشعر . لقد كان في الحقيقة ، منغمساً في « نشاط » مختلف تماماً ، لا عن نشاط السيد سايونز فحسب ، وإنما عن نشاط أرسطو أيضاً .

إن أرسطو شخص عاين من أنه قد تشبث به أشخاص لا يجب أن يعدوا من حوليه قدر ما يجب أن يعدوا من أسيائه . ويسمى ألا يتق السر بصلابة في تقبل أرسطو بروح الكتب المنزلة لأن هذه معناه أن نفقد قوته الحية بأكملها . لقد كان في المحل الأول رجلاً ليس ملحوظ الذكاء فحسب وإنما عالمي الذكاء : إن الذكاء العالي معناه أنه كان يستطيع أن يطبق ذكائه على أي شيء . إن الذكاء العادي لا يصلح إلا لفئات معينة من الموضوعات ، فرجل العلم اللامع - إذا كان شغوفاً بالشعر أساساً - قد يصدر أحكاماً سخيفة : إنه قد يحب شاعراً لأنه يذكره بنفسه أو شاعراً آخر لأنه يعبر عن انفعالات تحظى بإعجابه ، وقد يستخدم المر - في الحقيقة - مخرجاً للأثرة التي هو مصطر إلى قمعها في ميدان تخصصه . غير أنه لم يكن على أرسطو أن يشبع شيئاً من هذه الرغبات المشوبة بالشوائب ، ويجد أنه في أي ميدان من الاهتمامات كان ينظر فقط ، ويثبت ، إلى الموضوع . وهو في رسالته الوجيزة والمتورة يقدم مثالا خالداً - لا لقوانين ولا لمنهج ، حيث إنه ليس هناك منهج غير أن تكون شديد الذكاء ، وإنما هو مثال للذكاء نفسه ، إذ يعتمد بحجة إلى تحليل الإحساس حتى يصل إلى نقطة المبدأ والتعريف

ولم يكن أرسطو هو نموذج النقد حتى القرن التاسع عشر بقدر ما كان هوراس كذلك . إن قاعدة من النوع الذي يقدمه لنا هوراس أو بوالوليست إلا تحليلاً ناقصاً . فهو تلوح كقانون أو قاعدة لأنها لا تلوح في أكثر صورها عمومية : وإنما هي تجريبية . ونحن عندما نفهم الضرورة - كما كان سينيوزا يعلم - نفقد أحراراً ، لأننا نقبل . والنقد اللوجيائي الذي يضع قاعدة أو يؤكد قيمة إنما يترك عمله ناقصاً . ذلك أن أمثال هذه التقريرات يمكن في أغلب الأحيان أن تبرر على أساس أنها توفير للوقت ولكن الناقد لا ينبغي في المسائل ذات الأهمية القصوى أن يعتمد على الإكراه ولا ينبغي له أن يحكم بأن هذا أسوأ أو أحسن . عليه ببساطة أن يحلوا الأمور ويصنعوا القرار . احكم الصائب بعينه .

ومرة أخرى ، نجد أن الناقد « التكنيكي » الخالص - أي الناقد الذي يكتب ليشرح جديداً أو لينقل درساً ما إلى ممارسي أحد الفنون - لا يمكن أن يدهي ناقداً ، إلا بالمعنى الضيق لهذه

جمع إلى حد ملحوظ بين الحساسية والودعية والحس بالحقيقة والحس بالتاريخ وقوة التعميم .

ونحن نفترض أن لدينا ملكة حساسة أعلى . ولدى الحساسية الواسعة والعميقة ، لا تسمى القراءة مجرد مرعى أوسع نطاقاً . فليس هناك مجرد تزايد للعهم ، بترك الانطباع الأصلي الحاد بلا تغيير . إن الانطباعات الجديدة تعيد الانطباعات المتلفة من الموضوعات التي عرفت . والانطباع بحاجة إلى أن يتجدد على نحو مستمر ، بانطباعات جديدة ، لكي يعيش أساساً ، وهو بحاجة إلى أن يتخذ مكانه في نسق للانطباعات . ويصح هذا النسق إلى أن يفصح عنه في تقرير معم للجمال الأدبي .

هناك على سبيل المثال عدة أبيات وثلاثيات متناثرة في الكوميديا الإلهية ، بوسعها أن تصل حتى بالفارسي المبتدئ والدي لا يعرف إلا جذور اللغة بما يكفي لأن يحل المعنى إلى انطباع بجمال طاع . وقد يكون هذا الانطباع من العمق إلى الحد الذي لا تتمكن معه أي دراسة وفهم تبيين من تعميته ، غير أن الانطباع يكون ، عند هذه النقطة ، انفعالياً : فالفارسي ، في غمرة الجهل الذي يفرضه ، عاجز عن أن يميز الشعر من الحالة الانفعالية التي أثارها فيه الشعر ، وهي حالة لا تعلم أن تكون انغماساً في انفعالاته الخاصة . إن الشعر قد يكون منها عارضا . وغاية المتعة الشعرية إنما هي تأمل صرف ، تزال منه كل مصادقات الوجدان الشخصى ، وبهذا نرمى إلى أن نرى للموضوع حل حقيقته في الواقع ، ونجد معنى للكلمات أربود . وبدون مجهود ، هو بمثابة مجهود عقل إلى حد كبير ، نخرج من أن نصل إلى هذه المرحلة من الرؤية : الحب العقل لله :

amor Intellectualis Dei

وقد تلوح هذه الاعتبارات ، إذ تصاغ بهذا الشكل العام ، أقوالاً متداولة . ولكن إحال أن من مناسب دائماً أن نوجه النظر إلى الخرافة الكسول التي تقول بأن التلوق شيء والنقد الذهني شيء آخر . إن التلوق ، في علم النص الرائج ، ملكة ، والنقد ملكة أخرى ، ومهارة جديدة تقيم صفات نظرية على مدركات المرء أو مدركات غيره . وعلى التقيض من ذلك نجد أن التعميم الحقيقي ليس شيئاً مفروضاً على تجمع المدركات من فوق ، وذلك لأن المدركات - في الأدب المندوق تلوفاً حقيقياً - لا تتراكم على شكل كتلة ، وإنما تشكل نفسها على صورة تركيب ، والنقد تقرير بالذمة لهذا التركيب إنه تنمية للحساسية . ومن ناحية أخرى نجد أن النقد الرديء هو ذلك الذي ليس سوى تفسير عن الانفعال . والأشخاص الانفعاليون - كسماسرة البورصة والسياسيين ورجال العلم ومضع أناس آخرين ممن يعطلون أنفسهم على غير انفعاليين - يكرهون أو يعجبون بعظماء الكتاب كسيبوزا وستندال بسبب « بروهم » .

لقد ألزم كاتب هذه المقالة نفسه ، ذات مرة ، يقول مؤداه أن « الناقد الشاعر ينقد الشعر لكي يخلق شعراً » وهو الآن

الكلمة . إنه قد يحل مدركات حسية ، أو وسائل إثارة مدركات حسية ، ولكن هدفه محدود ، وليس هو الممارسة المنزهة عن العرص للعرض إن صيق الهدف يسهل رصد مربة العمل أو صعبه . وحتى هؤلاء الكتاب ، لا يوجد منهم سوى عدد بالغ لقله - بحيث إن « بعضهم » عظيم الأهمية ، وفي نطاق حدوده . حسينا هذا عن كامبيون . فلرايدن أكثر منه تترها عن العرص بكثير : وهو يبين عن ذكاء حركير ، ومع ذلك نجد أنه حتى درايدن - أو أي ناقد أدبي من القرن السابع عشر - ليس ما نذهب الحر تماماً إذا قورن مثلاً بذهن من نوع ذهن لاروشموكر . فثمة دائماً انجاء إلى التشريع أكثر منه إلى البحث ، انجاء إلى تنقيح القوايين المقررة ، بل قلبها ، ولكن بهدف إعادة البناء من مواد بعضها ، والدهن الحر هو ذلك الذي يكون مكرماً للبحث تماماً .

ومرة أخرى نجد أن كولردج الذي كانت قدراته الطبيعية وبعض إنجاراته ألمع فيها يحتمل من قدرات أي ناقد حديث آخر لا يمكن أن يعد ذكاء حراً تماماً . وطبيعة القيد في حاله مختلفة تمام عن تلك التي كانت تحد نقاد القرن السابع عشر ، وأشد شخصية بكثير . لقد كانت اهتمامات كولردج الميتافيزيقية صادقة تماماً ، وكانت - كأغلب الاهتمامات الميتافيزيقية - مسألة تتعلق بالوجدان . غير أن الناقد الأدبي لا يجب أن يكون له انفعالات غير تلك التي يثيرها فيه العمل الفني فوراً - وهذه الانفعالات (كما أشرت) ، ربما لم يكن من الواجب ، إذا كانت سليمة ، أن تدهى انفعالات على الإطلاق . إن كولردج مبال إلى أن يستمع بيات ، لقد عذرا وبشر الشك في أنه قد صرف إلى مطاردة ميتافيزيقية . ولا يلوح دائماً أن غايته هي العودة إلى لعمل لغوي بآدميك رائد واستمتاع معمم ، لأنه أشد وعياً . إن مركز اهتمامه متغير ، ومشاعره تشوبها الشواذب . إنه أكثر « فلسفية » ، بالمعنى الانتقاصى لهذه الكلمة ، من أرسطو . ذلك أن كل ما يقوله أرسطو يحلو الأدب الذي كان مناسبة قوله . ولكن كولردج لا يفعل ذلك إلا بين الحين والحين وهذا مثل آخر لتأثير الانفعالات الضار .

لقد أوق أرسطو ما يعرف باسم الدهن العلمي - ولما كان هذا الدهن نادراً بين العلماء إلا على صورة شذرات ، فربما كان من الأفضل أن ندعوه باسم الدهن الذكي . ذلك أنه ما أفضل من ذكاء غير هذا ، وعلى قدر ما يكون الفنان ورجال الأدب أدكياء (ولنا أن نشك فيما إذا كان مستوى ذكاء رجال الأدب في مثل ارتفاعه بين رجال العلم) يتمي ذكاؤهم إلى هذا النوع . لقد كان سات - بوف عدلاً في وظائف الأعضاء بحكم تدريبه ، ولكن ربما كان دهب - شأنه في ذلك شأن المتخصص العادي في العلم - محدود الاهتمامات ، ولم تكن هذه الاهتمامات منصبة ، في المحل الأول ، على الفن . ولئن كان ناقداً ، فلا ريب في أنه كان ناقداً بالغ الجودة ، ولكن لنا أن ننتهي إلى أنه ظفر باسم آخر . ومن بين كل النقاد المحدثين ربما كان ريمى دي جورمون هو الذي ظهر بالقسم الأكبر من ذكاء أرسطو العام . وإذا كان هاويا - وإن يكن هاوياً بالغ القدرة - في علم وظائف الأعضاء ، فقد

يميل إلى الاعتقاد بأن النقد « التاريخي » و « الفلسفي » من الأفضل أن يطلق عليهم ببساطة اسم المؤرخين والعلامة . أما عن الباقيين ، فليس هناك سوى درجات متنوعة من المدكاء . من العقيم أن تقول إن النقد لأجل الخلق أو إن الخلق لأجل النقد . ومن لعقيم كذلك أن تفرص أن هناك عصورا للنقد وعصورا للخلق ، كما لو كنا نقيمنا في ظلمة عقلية نأمل في أن يحد نورا روحيا . إن هذين الانهماكين للحساسية يكملان بعضهما . ولما كانت الحساسية أمرا نادرا وغير شائع ومرغوبا فيه ، فلنا أن نتوقع أن يجتمع الناقد والعنان الخالق في شخص واحد ، في كثير من الأحيان .

إمكانية مسرحية شعرية (١٩٢٠)

إن الأسئلة عن السبب في أنه ليس نعمة مسرحية شعرية اليوم ، والطريقة التي فقدت بها خشبة المسرح كل إمساك بناصية فن الأدب ، والسبب في أنه يكتب مثل هذا العدد الكبير من المسرحيات الشعرية التي لا يمكن قراءتها - إن قرئت لمثلها - دون متعة ، قد غدت أسئلة بلا طعم ، (أكاديمية نظرية) . فالنتيجة التي ينتهي إليها عادة هي إما أن « الأرصاع » أشد مما يمكننا مواجهته ، أو أننا في الواقع نؤثر أخطاء أخرى من الأدب ، أو ببساطة أننا محرومون من الإلهام . ~~لكن هذا الدليل الأخير ،~~ فليس ثمة ما يحدونا إلى الطي به . ولما عن الثاني ، فكل قط بفضل ؟ وأما عن الأول فليس هناك من أرذل قط « أوصاعا » ، إلا من أكثر الأنواع سطحية . والأسباب التي تدعو إلى إثارة المسألة من جديد هي أولا أن غالبية - بل ربما عددا كبيرا بالتأكيد - من الشعراء لا يتطلعون إلى خشبة المسرح . وثانيا - أنه يلوح أن جمهورا ليس بالقليل يريد مسرحيات شعرية . ومن المحقق أن ثمة تعطشا مشروعا - ليس مقصورا على أشخاص فلاتل - لا يستطيع سوى المسرحية الشعرية له إشباعا . ومن المحقق أن على الاتجاه انقضى أن يحاول تحليل الأوصاع وغير ذلك من البيانات . ولئن مرز إلى النور صائق نهائي ، فإنه ليجمل بالمحصن أن يساعدنا - على الأقل - على تحويل أفكارنا إلى مساع أخرى أكثر جدوى ، أما إذا ثبت عدم وجود مثل هذا الصائق ، فقد يكون لنا أن نأمل في أن نصل - في نهاية المطاف - إلى تقرير للأوصاع التي يمكن أن تغير . ومن المحتمل أن نكتشف أن لعجرتنا مصدرا أعمق : فالفنون قد ازدهرت في بعض العصور دون أن تكون هناك دراما ، ومن المحتمل أن نكون عاجزين كلية في تلك الحالة ، لأن يكون المسرح هو ممكن الداء ، وإنما - في كل حال - أحد أعراضه .

ومن وجهة نظر الأدب نجد أن المسرحية ليست إلا صورة واحدة من بين عدة صور شعرية . فاللمحة والموال وأغنية المائر السطرية *Chanson de geste* وأشكال الشعر البروفسالي والتوسكاني قد وصلت كلها إلى الاكتمال ، بخدمة مجتمعات معينة . وأشكال أوفيد وكاتولوس وبيرويتوس قد خدمت مجتمعا

مختلفا ، ومن بعض النواحي أشد تمدينا ، من أي من هذه المجتمعات . وفي مجتمع أوفيد ، كانت المسرحية ، كشكل فني ، هيئة الشأن نسيا . ومع ذلك فإن المسرحية ربما كانت أبقي من سائر الأشكال وأقدرها على تحقيق تنوع أكبر والتعبير عن أنماط من المجتمع أكثر تنوعا . لقد تنوعت المسرحية ، على نحو ملحوظ ، في إنجلترا وحدها ، غير أنه عندما تبيد ذات يوم أن الحياة قد فارقتها ، ماتت أيضا الأشكال التالية التي تمتعت بحياة عابرة . ولست على استعداد لأن أقوم بمسح تاريخي ، ولكني حليق بأن أقول إن عملية تشريح المسرحية الشعرية بعد الوفاة قد قام بها تشارلز لام كما قام بها غيره . ذلك أن أي شكل لا يموت تماما إلا حين يعرف عنه ذلك . وقد جلب لام ، ببسبه بقايا الحياة الدرامية في أوج اكتمالها ، وعيا باهوة لكبرى التي تفصل بين الحاضر والماضي . وكان من المحال أن يؤمن ، بعد ذلك ، بـ « تقليد » درامي . لقد كانت علاقة قصيدة بيرون « الشعراء الإنجليز » وقصائد كراب بعمل بوب بمثابة تفيد متصل ، ولكن علاقة مسرحية « آل تشنشي » بالمسرحية الإنجليزية لمعطية تكاد تشبه علاقة إعادة التركيب بالأصل . إننا حين نقد التقليد نقد قبصتنا على الحاضر ، غير أنه على قدر ما كان ثمة أي تقليد درامي في أيام شلي ، لم يكن هناك ما يستحق الإبقاء عليه . إنه الاختلاف بين المحافظة على الشيء وترويمه .

لقد كان العصر الإليرابيشي في إنجلترا قادرا على أن يشرب كمية كبيرة من الأفكار الجديدة والصور الجديدة ، مستفيا تقريبا عن التقاليد ، لأنه كان يملك هذا الشكل العظيم الخاص به والذي كان يفرص نفسه على كل شيء يقع تحت يده . ونتيجة لذلك ، نجد أن شعر مسرحياتهم المرسل كان يحقق حدقا ووعيا ، بل قوة ذهنية ، لم يتمكن أي شعر مرسل منذ ذلك الحين من أن ينمبها لو حتى يعيدها . وفيها عدا ذلك ، كان العصر خشنا أو متحذلقا أو فظا ، إذا قورن بما يشاظره في فرنسا أو إيطاليا . لقد تكونت لدى القرن التاسع عشر انطباعات كثيرة جديدة ، ولكنه لم يكن لديه شكل يحصرها في نطاقه . وقد صنع رجلان هما وردزورث وبراونج أشكالا لنفسيهما - أشكالا شخصية ، في « الرحلة » و « سورديلو » و « الخاتم » و « الكتاب » ، و « مونولوجات درامية » ، غير أنه ليس بوسع أحد أن ينتكر شكلا ، ويخلق ذوقا لتدويفه ، ويوصل به إلى مرحلة الكمال أيضا . لقد عمد تينون ، الذي لا نزاع على أنه كان خليقا بأن يكون أستاذنا مثاليا للأشكال الثابتة ، إلى إنتاج لمادج كبيرة على آلة . أما عن كينس وشلي فقد كانا أصغر سنا من أن يحكم عليهما ، وكانا يجربان شكلا بعد آخر .

ومن المحقق أن هؤلاء الشعراء كانوا مُلزمين بأن يستهلكوا طاقة كبيرة في هذا البحث عن الشكل ، وهو ما لا يمكن قط أن يؤدي إلى نتيجة مرضية تماما . لم يكن هناك سوى دائتي واحد ، وقد كان دائتي ، في نهاية المطاف ، متنععا مسنونات من الممارسة لأشكال استخدمها وغيرها عدد من معاصريه وأسلافه ، ولم يندد سنوات شبابه في ابتكارات عروضية ، بحيث إنه عندما وصل إلى « الكوميديا » *Comedia* كان يعرف كيف يهب بيننا وشمالا . إن

دورث تعطى في ذلك شكلا عاما ، قائلا لضروب من التهذيب لا حصر لها ، وأن تكون الشخص الذي يرى إمكانات هذا الشكل - لقد كان شكسبير محظوظا جدا . وربما كان التوق إلى معطى donnée من هذا النوع هو الذي يجتذبا نحو مرآب المسرحية الشعرية في الوقت الحاضر .

غير أنه من المشكوك فيه جدا ، الآن ، أن يكون في هذا الجيل أكثر من اثنين أو ثلاثة قادرين ، بأقل درجة ، على الاستفادة من هذه المزية ، لو أنهم وهبوا . ثمة ، على الأكثر ، اثنان أو ثلاثة يكرسون أنفسهم فعلا لهذا البحث عن الشكل ، ولا يحدون سوى القليل أو لا شيء من الاعتراف العام بهم . إن خلق شكل ليس مجرد ابتداء صور أو قافية أو إيقاع . وإنما هو أيضا إدراك لكل المحتوى الذي يلائم هذه القافية أو الإيقاع . وليست لسوانة الشكسبيرية مجرد قالب على هذا النحو أو ذاك ، وإنما هي طريقة دقيقة للتعبير والإحساس . والإطار الذي زود به الكاتب المسرحي في العصر الإليزابيثي لم يكن مجرد شعر مرسل أو مسرحية ذات خمسة فصول أو مسرحا إليزابيثيا ، ولم يكن مجرد حبكة ، حيث إن الشعراء كانوا يمدحون ويمجدون الإقامة ويعبدون أو يبتكرون ، عن ما تقتضيه المناسبة . لقد كان أيضا هو **المزاج المعصر** ، أي «مزاج العصر» (وهي عبارة غير مرصية) : استعداد وعادة من جانب الجمهور للاستجابة إلى مسهبات معينة . وثمة كتاب ينفي كتابته عن الأشياء الشائعة في أي حقبة درامية عظيمة ، عن معالجة القدر أو الموت ، عن تردد محالة النفس أو لنعمة أو الموقف . وسنرى عند ذلك مسألة ما كان على كل شاعر أن يفعله ، فقد كان حسب أن يفعل ما يمكنه لجعل مسرحيته ملكا له ، أو ما كان ضروريا أساسا لجعلها مختلفة عن مسرحية أي شخص آخر . وحين يتوافر هذا الفصل في الجهد ، يمكن أن نحصل على مجموعة متنوعة - بل كبيرة - من الشعراء المجيدين ، في العصر نفسه . ربما لم تكن العصور العظيمة قد أنتجت مواهب أكثر بكثير من تلك التي أنتجها عصرنا ، ولكن عدد المواهب التي بددت فيها ربما كان أقل .

والآن نواجه في عصر بعوزة الشكل ليس أمام الشاعر الثانوي إلا أمل ضئيل جدا ، أن يحقق أي شيء جدير بالتحقيق . وعندما أقول : ثانوي فإنني أشعر بالحيوة بالتأكيد ، كأولئك الذين يملأون المنتجعات اليونانية وكتب الأغاني في العصر الإليزابيثي ، بل شاعرا من طراز هربك ، ولكنني لا أعني مجرد شعراء الدرجة الثانية ، لأن لدينا وولر أهمية أخرى تماما ، حيث ربما يشعلان نغمة في تطور شكل رئيسي . فحينئذ يكون كل شيء معدا للشاعر الثانوي كي يفعله ، يمكن له في كثير من الأحيان أن يقع على اكتشاف *trouville* ما ، حتى في الدراما : وبيل ويروم أمثلة لذلك . أما في أوضاع الحاصرة ، فإن على الشاعر الثانوي أن يؤدي أكثر مما ينبغي . وهذا يقضي إلى صب بحر لعجز عصرنا في مضمار المسرحية الشعرية .

إن الأدب الساقى تقديم دائما : فهو إما أن يكون تقدما لفكر ، أو تقدما لإحساس عن طريق تقرير لأحداث في الأفعال الإنسانية أو لموضوعات في العالم الخارجي . وفي الأدب الذاكرة - إذا أردنا

تجيب كلمة : الكلاسيكية - نجد كلا من هذين السوعين ، وأحيانا ما نجد - كما هو الشأن مع بعض محاورات أفلاطون - مركبات قاتنة من هذين الاثنين . إن أرسطو يقدم فكرا رده إلى هيكله الأساسي ، وإنه لكاتب عظيم . ومسرحية أجاثون أو ماكبت هي بالمثل تقرير ، ولكن لأحداث . إنها من عمل «الدهن» بقدر ما كانت كتابات أرسطو من عمل الدهن . وهناك أعمال فيه أحدث عهدا يتوافر فيها هذا العصر العقل نفسه ، الذي نجده في أعمال إيسخولوس وشكسبير وأرسطو : ورواية «التربية العاطفية» من هذه الأعمال . حيث لو قارنتها بكتاب من نوع «سوق الأباطيل» لوحدت أن المحهود العقل قد غش ، إلى حد كبير ، في عملية تنقية ، واستبعاد قسم كبير مسموح له

ناكري بأن يدخل في عمله ، ونكوص عن التأمل ، ووضع ما يكفى في التقرير ، بحيث لا تعود هناك ضرورة للتأمل . وحادثة أفلاطون أقدر على توضيح هذه المسألة . حد محاورته لمسماة «ثيتيوس» . إن أفلاطون يعطينا ، في كلمات افتتاحية قليلة ، مشهدا وشخصية وإحساسا تلون الحديث التالي ، ولكنها لا تتدخل فيه : فالمهاد المحددة ، والنظرية المستعفة في المعرفة التي يعرضها فيما بعد ، تتعاون دون فوضى . وإن لتساءل : هل يوسع أي كاتب معاصر أن يبدى مثل هذه السيطرة (على مادته) ؟

وفي القرن التاسع عشر ، كشفت عقلية أخرى عن نفسها الققاب ، وإسها الواضحة في قصيدة بالغة الاقتدار والدمع ، هي قصيدة «فاوست» لجوته . إن مفيسستوفيليس مارلو مخلوق أبسط من مفيسستوفيليس جوته . بيد أن مارلو ، على الأقل ، قد ركزه - بكلمات قليلة - في تقرير . إنه مائل هناك و (هرضا) يجعل شيطان ملتون زائدا عن الحاجة . أما شيطان جوته فيبحث بنا حتى إلى جوته . إنه يجسد فلسفة . والعمل الفني لا يعمل به أن يفعل ذلك : وإنما ينبغي عليه أن يعمل عمل الفلسفة . ومعنى هذا أن جوته لم يضح أو يكرس فكره لصنع المسرحية ، وإنما ما زالت المسرحية وسيلة . وقد تكرر هذا النمط من الفن المختلط عن أبدي رجال أقل - بما لا يقاس - من جوته . وقد رأينا عملا آخر مرموقا من هذا النمط ، هو «بيرجنت» . ولينا مسرحيات السيد ميتزلنك والسيد كلوديل^(١)

إننا نجد في أعمال ميتزلنك وكلوديل من ناحية ، وفي أعمال السيد برجسون من ناحية أخرى ، ذلك الخط بين الإحساس الذي يستمتع به عصرنا . فكل عمل من أعمال الخيال ينبغي أن تكون له فلسفة ، وكل فلسفة ينبغي أن تكون عملا فنيا - وكم من المرات سمعنا أن السيد برجسون كان ! إن هذا مما يمح به حواره . وما تعنيه كلمة «فن» بالنسبة لهم ، هو موضوع الخلاف . إن ثمة أعمالا فلسفية معينة يمكن أن توصف بأنها أعمال فنية : كقسم كبير من أرسطو وأفلاطون وسينورا وأحرار من هيوم وكتاب «أصول المنطق» للسيد برادلي ، ومقدمة لسيد رسل عن «الإشارة» : حيث نجد فكرا واضح صلب صياغة جميلة . غير أن هذا ليس هو ما يعبه معجورون برجسون أو كلوديل أو ميتزلنك (وفلسفة هذا الأخير قد صدرت ببالية بعض الشيء) . إنهم يعنون ، على وجه الدقة ، ما ليس بالوضوح .

وربما هو منه افعالي . ولما كان مزيج الفكر والرؤية يقدم مريدا من التيه ، لأنه يوحي بهذين الأمرين معا ، فإنه لا مفر للفكر الواضح والتقرير الواضح لموضوعات معينة ، من أن يتلاشيا كلاهما

إن «الفكرة» أو الفلسفة غير المتمثلة ، أو الفكرة - الانفعال إنما توجد أيضا في المسرحيات الشعرية التي كانت بمثابة محاولات حية الصمير لأقلية بناء حقيقي ، أثبتت أريزايثي ، مع الشعور المعاصر . وهي تمثل أحيانا في محاولة تعريض بقص البناء بناء داخري . ولكن أهم شيء هو سوء الأحداث . لأن المناسبة محاكاة لا للبشر وإنما لفعل وللحياة ، والحياة تتكون من أفعال ، وغايتها عطف من الفعل وليس صفة^(١) .

إن لدينا من ناحية المسرحية «الشعرية» التي تحاكي المسرحية اليونانية أو تحاكي المسرحية الإليزابيثية أو المسرحية الفلسفية الحديثة . ومن ناحية أخرى هناك ملهات «الأفكار» من شو إلى جولز ويردي نزولا إلى المنهات الاجتماعية العالدية . إن في أكثر هزليات جتري تفككا فكرة أو تعليفا تانها على الحياة قد وضع في فم إحدى الشخصيات عند نهاية المسرحية . ويقال إن خشية المسرح يمكن أن تستلهم في عدد متوسع من الأعراض وإنها ربما لم تكن تتحد مع فن الأدب إلا في واحد فقط من هذه الأعراض . إن المسرح لصامت يمثل إحدى الإمكانيات (ولست أعني بقولي هذا السينما) والباله إمكان واقع (وإن تكن لا تزال تاقية الكناية من التفلية) والأوبرا مؤسسة ، غير أنه نحننا يكون لديك محاكاة للحياة على خشبة المسرح مع كلمات ، فإن المعيار الوحيد الذي يمكن أن نسمح به هو معيار العمل الفني الذي يرمي إلى الحدة نفسها التي يرمي إليها الشعر ومئات أشكال الفن . ومن وجهة النظر هذه فإن المسرحية الشوثية هجينة كالمسرحية التركية ولا حاجة بنا إلى أن ندهش من انتمائها إلى الحفبة الزمنية نفسها . إن كلا الفيلسوفين ترويج شعبي . ففي اللحظة التي تتحول فيها فكرة من حالتها الخالصة لكي يفهمها الدكاء الأدنى تفقد صلتها بالمرن ولا يمكن أن نظل خالصة إلا عند تقريرها ببساطة على شكل حقيقة عامة أو عند تحويلها كما حول فلوير موقفه من لبرجوازية الصغيرة في رواية «التربية العاطفية» Education Sentimentale . لقد تطافقت هناك مع الواقع إلى الحد الذي لم يعد معه بمسطاعك أن تشير إلى كنه هذه الفكرة .

وليس الأمر الأساسي بطبيعة الحال هو أن تكتب المسرحية نظما أو أن تتمكن من أن تحف إصعاجا بالهزلية المعريضة ، وذلك بأن تحضر بين الحين والحين أداء لإحدى مسرحيات بورينديز حيث تباع ترجمة الأستاذ مري عند باب المسرح . فالأمر الأساسي هو أن تصنع على خشبة المسرح هذا التقرير النقيق للحياة الذي هو في الوقت نفسه وجهة نظر وعالم - عالم أحصمه دهن المؤلف لعملية تبسيط كاملة - ولست أرى أن أي مسرحية لجسد «فلسفة» المؤلف (كمسرحيه «فاوست»^(٢)) أو تقدم أي نظرية

اجتماعية (كمسرحيات شو) تستطيع أن تشع هذه المتطلبات برغم أنه قد يكون ثمة مكان متروك لشو إن لم نقل جوته . وعلا إيسن وعالم تشيكوف ليسا مبطلين إلى الحد الكافي أو عالمين .

وأخيرا ينبغي علينا أن ندخل في حسابنا عدم ثبات أي فن - المسرح ، أو الموسيقى ، أو الرقص - يعتمد على أن يقدمه مؤدون . إن تدخل المؤدين يدخل تعقيدا للظروف الاقتصادية من المحتمل في حد ذاته أن يكون له أثر صار - ويكاد يكون من المحتم أن يحدث صراع لا شعوري ، إن كثيرا أو قليلا ، بين الخالق والمفسر . إذ يكاد يكون من المحقق أن اهتمام المفسر سيتركز على ذاته : وإن أبسط معرفة بالممثل والموسيقيين لشهد بهذه الحقيقة . إن المؤدي ليس شعورا بالشكل وإنما بالعرض التي تمكنه من إظهار براعته أو بتوصيل «شخصيته» . وربما كان اعدام الشكل والافتقار إلى الوضوح ولتمييز الدهي في الموسيقى الحديثة وقوة الاحتمال الجسدي الكبير والتدريب الجسماني الذي كثيرا ما يتطلبه علامات لانتصار المؤدي ، وربما كان اكتساب انتصار الممثل على المسرحية يتمثل في أعمال جتري .

ومن المحقق أنه لا يمكن إنهاء هذا الصراع عن طريق اهزيمة الكاملة لمهنة الممثل . ذلك أن المسرح يتوسل إلى متطلبات عدة بالإضافة إلى تطلب الفن وذلك لكي يكون أمرا ممكنا . ونحن نحتاج أيضا لسوء الحظ إلى شيء أكبر من كائنات آلية مهيبة . وقد بذلت في بعض الأحيان محاولات لـ «الانتفاف» حول الممثل ولاحتوائه في مسرحيات القاع ولإقامة بصع «مواضيعات» يرتطم بها بل تسمية سلاطات صغيرة من الممثلين لمسرحيات فنية خاصة . وهذا التدخل في عمل الطبيعة قلما ينجح ، فطبيعة تنتصر عادة على هذه العقبات . ولعل أعلىبة المحاولات التي ترمي إلى تركيب المسرحية الشعرية قد بدأت من لطف الخاطيء : فهي قد وجهت إلى الجمهور انصعير لدى يريد «الشعر» : (و«الاشئون» كما يقول أرسطو في الفن يصلون إلى صفل اللفظ ودقة التصوير قبل أن يشكوا من بناء الحكمة)

لقد كانت المسرحية الإليزابيثية موجهة إلى جمهور يريد تسلية من نوع حام ولكنه كان بحيث يتحمل قدرا طيب من الشعر وشكلتنا ينبغي أن تكون تناول شكل من أشكال لتسلية وإحصاءه للعملية التي تحلقه عملا فنيا . وربما كان الممثل الهزلي لصالات الموسيقى هو غير مادة لذلك . وإن لأدرك أن من الخطر تقديم مثل هذا الاقتراح لأنه في مقابل كل شخص واحد يجتمن أن ينظر إليه بعين الجسد يوجد اثنا عشر صانع الأعيب خليق بأن يشب ليجمع المجتمع الجمالي ويبحث فيه رغبة وهأداة هو لو جديد . وفلاثل جدا هم الذين يعالجون الفن معالجة جادة هناك من يعالجونه بترصن وسيستمرون في كتابة ضرورت من المحاكاة الشعرية ليوربيدير وشكسبير . وهناك آخرون يظنون إليه على أنه مزحة

ترجمة : ماهر شفيق فريد

بالفلسفة في سبيل الرؤية ، مثليا يعمل كل مسرح عظيم ، وقد أدرك السيد هاردي مائة كشاعر ، وفنان .

(٣) «فن الشعر» ، الكتاب السادس ، ٩ ، ترجمة . بونشر

(١) «فولسات في المسرحية الإليزابيثية» . جالف آرثر سايمونز
(٢) «يجمل ب أن لستنى» الأسر الحاكمة . هذه البتوراما للملاحة لا يكاد يمكن وضعها بأنها ناجحة ، وإنما هي تمسكها هائلة لتقديم رؤية ، وهي «نصحي»

رسائل جامعية

نعرص في هذا العدد رسالة لدكتوراه التي تقدمت بها الباحثة ألفت الروبي إلى قسم اللغة العربية وآدابها بكلية البنات بجامعة عين شمس وموضوعها «نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد» وتتناول الدراسة الكندي ، والفارابي وأبو بكر الرازي ، وابن سينا ، وابن بلجة ، وابن طفيل ، وابن رشد ، وابن مسكويه ، وإخوان الصفا بوصفهم يمثلون وحدة متماسكة في تاريخ الفكر الإسلامي

هؤلاء الفلاسفة في مجموعهم وحدة متماسكة في تاريخ الفكر الإسلامي ، على الرغم من التباين في الرمى بينهم ، واختلاف بيشائهم المكانية التي وحدوا فيها . وعن هذا الأساس حددت هذه الدراسة نفسها بالامتداد الرمى للفلاسفة المسلمين بهذه الكندي وانتهت بس

ولم تضع هذه الدراسة في حسابها أنها سوف تتعامل مع تصور الفلاسفة المسلمين للشعر بمنطق تاريخي تطوري بقدر ما تعنى بمعالجة تلك التصورات بوصفها سقا متكاملة ، ذلك أن هؤلاء الفلاسفة عوموا في تراث الثقافة العربية الإسلامية على أنهم وحدة وظاهرة متماسكة .

ومن هنا كان التركيز على الكشف عن نسق الفلاسفة الكنى للشعر ، والوقوف على المنطق الداخلي الذي يحكمه ، ثم الكشف عن علاقة هذا النسق بنسقهم الفلسفى الشامل .

والفقولة الأساسية التي صدرت من هذه الدراسة هي أن الفلاسفة المسلمين ليسوا شراحا ولا نقلة للتراث اليونانى أو أرسطو من وجه التعبد ، ومن ثم فقد عالجت تصوراتهم للشعر من زاوية التعامل معهم بوصفهم أصحاب بناء فلسفى خاص بهم ، وأن هذا البناء عبر قائم على التلميح أو التوفيق بين الشريعة الإسلامية والفلسفة اليونانية ، أو المزج بينهما ، بل قائم على أساس النظر للعقل الخالص الذى يسمى إلى وضع حلول لإشكاليات طرحها واقعهم المعيش .

ولذلك لم تقف هذه الدراسة عند رصد التأثير أو التأثير ، وبخاصة تأثير الفلاسفة اليونانيين ، أو تحديد مواضع إساءة الفهم أو حذمه ، وإن أخذت في حساب أن أرسطو وغيره من ممثلى الثقافة اليونانية كانوا من أهم الأصول الثقافية التى اعتمدت العرب المسلمون في تكوين مفاهيمهم النظرية للشعر ، حيث ناقشوا الأفكار الأرسطية من زاوية اهتمامهم الخاص بالشعر ، وتصورهم الذاتى لطبيعته ، وتحديد مداهم لمهمته ، وما يتجنى أن يلتزم به من قوانين حدد إبداعه ، فضلا عن انشغالهم بقضايا خاصة بالشعر العربى نفسه .

رسالة دكتوراه

نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين

من الكندي حتى ابن رشد

ألفت الروبي

مترايط الأجزاء ، وترتكب في كل جزء على آخر ، بحيث يمكن هذه الدراسة أن تستخدم في وصف عملهم مصطلحا حديثا هو مصطلح «نظرية الشعر» على الرغم من أن أولئك الفلاسفة لم يعرفوه

ولم تكن المائة من استخدام مصطلح «نظرية الشعر» هي المصادرة بمرص آراء أو أفكار مسبقة على ما خلفه الفلاسفة من تصورات عن الشعر ، بل كانت الغاية هي رصد جهود الفلاسفة يشق زواياها ، وربط النتائج بمفاهيمها ، بقصد إيضاح كل ما فيها من مواضع للاتفاق أو الاختلاف ، ومحاولة الاكتمال في ذلك بالوصف دون التقييم ، ذلك أن الهدف الأساسى من هذه الدراسة هو الكشف عن جانب من جوانب تراثنا النقدى لم يزل مغفورا ، ألا وهو تناول الفلاسفة المسلمين للظاهرة الشعرية

وقد أثرت هذه الدراسة أن تقصر مفهومها للفلاسفة المسلمين على الفلاسفة الخالص الذين لم يكسروا موضع خلاف في كونهم فلاسفة ، سواء عند الباحثين المحدثين أو القدماء . وعلى هذا يصبح الفلاسفة المسلمون الذين تقصدهم هذه الدراسة هم الكندي والفارابي وأبو بكر الرازي وابن سينا وابن بلجة وابن طفيل وابن رشد ، فضلا عن ابن مسكويه وإخوان الصفا . وقد شكل

عن الفلاسفة المسلمون - على نحو يميزهم عن بقاد العرب القدماء - بتصور الحضارة الأدبية في مجال الشعر بخاصة ، وبصياغة القوانين التى تحكمها وتسهرها وتحدد أشكائها وغاياتها ، بل توجهت مطالعهم إلى محاولة استحلال القوانين الكنية للشعر مطلقا ، التى يشترك فيها الشعر لدى جميع الأمم على اختلافها . ومن ثم تركزت جهودهم النقدية في النظر للشعر ، بعد أن فصلوا بين النقد النظرى والنقد العمل ، وجعلوا النظر في الشعر من حيث هو «كلام مخيل» ، والقوانين التى تلتزم على أساسها صياغته ، أمرا يخص المنطق وحده . ومن هنا فإنهم أحضروا النظر في الشعر للنظر العقل الفلسفى ، ومن هذه الزاوية كانت نظرهم إلى الشعر

وقد توصلت هذه الدراسة إلى أن هؤلاء الفلاسفة تمثلوا نسقا متكاسلا للشعر ، وأن هذا النسق يتحدد فيه تصورهم لماهية الشعر وطبيعته ومهمته وأدواته . وكذلك انتهت هذه الدراسة إلى أن هناك علاقة وطيدة بين هذا النسق ونسقهم الفلسفى الشامل ، بحيث يصعب الفصل بين النظر إلى الشعر من زاوية إبداعه أو تأثيره أو طبيعته الخاصة ، وذلك الساء الفلسفى . وكان هذا الارتباط هو السبب الرئيسى في أن تشكل أقوالهم وتصوراتهم المنعقدة عن الشعر سقا متكاملة

وقد جاءت تصورات الفلاسفة عن الشعر متأثرة في مؤلفاتهم الفلسفية ، سواء كانت شروحا أو تلخيصات للمؤلفات الأرسطية وغيرها . ذلك أنهم لم يخصصوا مؤلفات بعينها للشعر ، فيما عدا شرحي ابن سينا وابن رشد لكتاب من الشعر لأرسطو ، وبعض الرسائل القصيرة للعارفين . ومن هنا فقد قامت هذه الدراسة باستقراء تلك المؤلفات المتعددة في الطبيعيات والإنسانيات والرياضيات والصناعة المدنية ، واستخلاص كل ما جاء عن الشعر في ثنائها

وكشفت هذه الدراسة عن أنفسهم الشعري من خلال ثلاث زوايا أساسية ، عالجوها هم أنفسهم الشعر من حلاطها . أولها شعر بوصفه تحيلا ، وثانيها الشعر بوصفه محاكاة ، وثالثها الشعر بوصفه تحيلا . وبعبارة أخرى ، عالجت هذه الدراسة مفهومهم للشعر من زاوية إبداعه ، وعلاقته بالواقع ، ثم تأثيره ووسائل هذا التأثير

ومن هنا كانت البداية بمعالجة تناقضهم لشعر بوصفه نشاطا «تحيلا» ، أي من زاوية إبداعه . وقد نطلب هذا معالجة تصورهم لتحيل الإنسان ، أو التحيلا بمصطلحهم ، بوصفه مصدر النشاط الإبداعي (الشعر) ، لأن معالجة هذه القوة النفسية من حيث وظائفها وطبيعتها ومكانتها المعرفية والأخلاقية بالنسبة للقوى النفسية المتركة الأخرى ، وبخاصة العقل ، يشكل أساسا سيكولوجيا نبنى عليه نظرتهم للشعر بوصفه نشاطا تحيلا ، ونفهمهم المعرفي والأخلاقي له .

لقد أقام الفلاسفة المسلمون بناءهم الفلسفي على أساس تمجيد العقل ، لأنه هو الذي يصل بالإنسان إلى تحقيق وجوده الإنساني الأفضل ، ليحقق بعد ذلك الحياة من وجوده وهي السعادة القصوى ، وذلك بأن يصير عقلا خالصا .

وجعل الفلاسفة المطلق هو الآلة التي تمده العقل بصفواتين ، التي نعصم للسوء من الخطأ ، وتسد خطاه نحو استكمالته سواء انطاقة ، ووصوله إلى الرشيد الإنساني ، الذي يمكنه أخيرا من تحصيل المعارف والمعلوم النظرية والعملية (الحق والخير) كما يحقق غاية المعايير ، ألا وهي السعادة القصوى .

وحين جعل الفلاسفة المسلمون الشعر جزءا من هروع المطلق ، جعلوه أحد درجات القياس المطلق ، ذلك أنهم عللوا البرهان أعلى درجات القياس المطلق وأشرفها على الإطلاق ، يليه الحدس ، فالمسطة ،

فالخطابة ، ثم يأتي الشعر أخيرا . والسبب في ذلك أن الشعر نتاج قوة نفسانية (التهيئة) أدنى من العقل الذي يتوصل بالبرهان من أجل الوصول إلى المعرفة اليقينية

ووضع الشعر في هذا الترتيب المنطقي الذي يمثل البرهان قطبه الأقصى ، في حين يمثل الشعر قطبه المقابل ، جاء معتمدا بشكل أساسي على أنه نشاط تخيل وتخييل مما ، يعني أنه صادر عن المهيئة وموجه إليها في الوقت نفسه .

والتهيئة ، وهي القوة النفسية المدعاه للشعر ، قوة نفسانية حسية تقع عند هؤلاء الفلاسفة بين الحس والعقل ، وتعتمد في عملها - أساسا - على آخر وإن كانت ترتقي عنه ، لأنها تحقق درجة من درجات التجرية ، عندما تعيد تشكيل معطيات هذا الحس بما لها من قدرة على الابتكار على نحو مشابه أو مخالف لما هي عليه في الواقع . وقد تبندع صورا ليس لها وجود في الحس أصلا ، لكنها لا تستطيع أن تجرد الصورة تماما من لواحقها ، وكما لم فإنها لا تصل إلى درجة التجريد التي ينفقها العقل ، فضلا عن أنها تظل مقيدة بما هو جرحي ، فلا ترقى إلى إدراك الكليات التي يدرجها للعقل . وهي وإن كانت تعينه في مرحلة من مراحل إدراكه بما تقدمه إليه من الصور ، التي تساعده على التفكير ، فإنها تظل أدنى منه معرفيا ، لانتماء عملها بالحسية والخبرية ، حتى في أقصى حالات نشاطها ، سواء كان ذلك في البرم أو في اليقظة . وتظل المعرفة الصادرة من العقل أرقى المعارف لأنه يصل إلى المعرفة اليقينية

والتهيئة عند الفلاسفة المسلمين ذات صلة مباشرة بالقوة السروعية الحيوانية (الانفعالات والرائثات) ، فهي التي تعينها على الحركة ، فتدفعها نحو الصار أو النافع ، والمؤذى أو اللذ . ولما كانت هذه القوة التهيئة قوة حيوانية غير راشدة ، فهي تخيل للمره ما هو صار على أنه نافع ، وما هو مؤذى على أنه ملذ . ومن هنا تأتي خطورتها وخطورة تركها تتعارض عملها بلا قيد . ولهذا رأى الفلاسفة - الذين يترعون إلى تحقيق الوجود الإنساني الأفضل بدفع الناس نحو استكمال قواهم الناطقة - أن يقيدوا عمل التهيئة بصط العقل ، ذلك لأنها تتصل بشكل مباشر بدوافع السلوك الإنساني ، ولأنها تفتقد القدرة على التمييز بين ما هو خطأ وما هو صواب ، أو ما هو حق وما هو باطل ، أو ما هو خير وما هو شر

وإذا كان هذا لا يعني أن هؤلاء الفلاسفة كانوا واعين بقدرة التهيئة على الخلق والإبداع ، فإنهم - في إطار فلسفتهم العقلية - ماكانوا يسمحوا لهذه القوة بأن تعمل وفق هواها ، حتى يتسنى لهم أن يتعدوا المحصط الأخلاقي التربوي الذي يعينهم على دفع الإنسان نحو تحقيق العاية القصوى من وجوده . وعلى هذا رأوا أن يعيدوا من قدرات هذه القوة على الحركة وحل المشكلات والابتكار في تعيد محطتهم ، وتعميق العاية المشددة

ولما كان الشعر يصدر عن هذه القوة التي هي أدنى من العقل معرب وأخلاقيا فقد كان من الطبيعي أن يوضع في سبيح الترتيب الهرمي لمروع المطلق ، الذي عُد من ضمنها ، فضلا عن أن تصبح عملية التحيل الشعري نفسها خاصية تقويز العقل ، التي تلزم الخيال الإنساني - هبوط - بالعمل وفق ضوابطه .

وعلى هذا حرص الفلاسفة على ألا تكون عملية الإبداع الشعري عملية حرة حرة مطلقة ، بعد أن جعلوا الشعر شكلا من أشكال الإدراك ، إذ هو بوضعه في المنطق قد تحول حقا إلى «وسيلة معرفية» مثل مثل البرهان ، وإن كانت لها طبيعتها الخاصة

لقد رأى الفلاسفة - وبخاصة ابن سينا - أن عملية الإبداع الشعري تتم من خلال مرحلتين ، تتمثل في وصفات تلقائية غامضة ، تتم دفعة واحدة ، أم الثانية فهي عملية التنظيم والضبط هذه الوصفات التلقائية ، بإخضاعها للعقل ، بحيث تصبح عملية استخيل عملية واعية ومقصودة ، لتحدث - بدورها - تأثيرا مقصودا ويحول الشعر إلى صناعة منطقية أو فنية عقل ، إلا أنه يظل قيسا له طبيعته الخاصة التي تخرجه عن سائر الأقبس المنطقية الأخرى ، ذلك لأن الشعر بوصفه نشاطا لتهيئة ، التي تعد للمحاكاة قوام عملها - نشاط هائك ، يعني أنه يعتمد على المحاكاة - فالشعر لا يمر عن الشيء بلفظه ، بل بلفظ ما يحاكيه ، أي بما يشابه . ومن هنا أصبح الشعر (محاكاة) لأنه لا يعيد تركيب الصور كما كانت عليه في الواقع ، بل يشكها على نحو مشابه أو مخالف لما هي عليه ، ويرى شكها على نحو أحسن أو أسوأ

هكذا تحددت ماهية الشعر - عند الفلاسفة - في أنه محاكاة بناء على تصورهم له بأنه نشاط تخيل صادر عن التهيئة . وقد

فرض تصورهم لطبيعة المعرفة للشعر
اتركيز على أن تكون المحاكاة بمعنى التصوير
لا التقليد ، فالمحاكاة لا تقدم الشيء كما
هو ، بل تقدم مثله أو نظيره أو بديله ،
لأحداث تأثير ما . كما تحدث الطبيعة
المعرفة لشعر بدورها - من ناحية أخرى -
كنتيجة من نتائج كون الشعر محاكاة ، إذ لولا
أنه نشاط تخيل قوامه المحاكاة ما كان ليوضع
ضمن مروع المطلق ليصبح وسيلة معرفية
لا تقل أهمية عن البرهان .

ومن هنا كان تشديد الفلاسفة في تعريفهم
للشعر على أنه محاكاة ، وإعطاء الأسبقية
ولأهمية المحاكاة على الوزن في الشعر ،
على الرغم من إدراكهم لأهمية الوزن في جعل
القول شعراً

وتحدد موضوع الشعر ، وهو جميع الأعمال
الإنسانية الممكنة ، حيزها وشعرها ، فيها هو
محتمل ويمكن . وتحدد الممكن والمحمول في
الشعر في ضوء مهمة العقل على الشعر .
لكن الفلاسفة حرصوا في الوقت نفسه على
تأكيد السمة التخيلية للشعر ، التي تميزه عن
محاكاة العقلية والإقناع التصديقي ، فهمة
العقل لا تلغى السمة التخيلية للشعر ،
ولا تلغى المحاكاة التي هي قوامه ، بل تسعى
توجيه هذه المحاكاة وفق ضوابط العقل .
وبس معنى الضوابط هنا أن يلتزم الشعر
بالمحاكاة الحرة ، بل معناها أن يلتزم بما
هو متبع في محاكاته لموضوع ما حتى تحدث
التأثير المستهدف في المتلقين ، فلا يقف عند
أحوال المعارضة الجزئية التي تختار حدود
الممكن والمحمول إلى الإغراب الذي يبدو غير
مقبح ، ومن ثم ، يعتقد قدرته على التأثير .

لقد حرصت الفلاسفة على إيصال
المحاكاة ، من شبهة تقليد الواقع أو
نسخه ، ومن ثم أشاروا مراراً إلى أن الشعر لا
يقدم الواقع كما هو ، بل إن مقدماته تتم
بالكذب ، ولا يشترط فيها صدق أو كذب ،
وهذا ما يجربها عن الأقوال البرهانية التي
تلتزم مقدماتها بمطابقة الواقع ، وبأن تكون
كلها صادقة بالضرورة . وهذا المهم
للأقوال الشعرية (التي هي كذبة بالكل)
يعنى من فهمهم للمحاكاة الشعرية على أنها
ليست بقل ، فضلاً عن أنه يكشف عن معنى
جديد « للكذب » غير ذلك للمعنى الأخلاقي
الذي ساد عند مفاتيح العرب القدماء

أما تناول الفلاسفة المسلمين للشعر بوصفه
تخيلاً ، فهو يشير إلى الدور الذي يقوم به

الشعر استناداً إلى طبيعته التخيلية . لقد
حددوا للشعر وظائف نافعة ، ترتبط ارتباطاً
وثيقاً بالسعى نحو الوجود الإنسانى الأفضل
فالفطرية التخيلية للشعر - التي تتلخص في
الإثارة العسية غير التروى فيها ، التي يحدتها
الشعر في نفس المتلقي ، والتي تدفعه إلى
الإقدام على فعل ما أو تجنب آخر - دفعت
الفلاسفة إلى أن يجعلوا الشعر وسيلة لتعليم
الجمهور والعوام وتثقيفهم وتأديبهم ، وتوجيه
أفعالهم ، والتحكم في سلوكهم . ذلك أن
هؤلاء العوام هم الذين تعلب عليهم قوتهم
الخيالية ، فلا يدركون الأشياء إلا بحسوة أو
متخيلة ، ويعجزون عن استخدام عقولهم في
إدراك هذه الأشياء . هذا فضلاً عن أن الشعر
يقوم بالدور نفسه بالنسبة للشعر والصغار
الذين لا يدركون إلا بواسطة التخيل .

وبهذا يحل الشعر بالنسبة للعوام محل
البرهان بالنسبة للحواس (الذين هم
الفلاسفة أو من يتبعهم) . ومن هنا عُدَّ
التحليل الشعري نظيراً للعلم في البرهان ،
والإقناع في الخطابة ، ورأى الفلاسفة أن
التحليل الشعري يحل محل التصديق
البرهاني ، وربما يفوق التصديق من حيث
القدرة على التأثير . ولم يشغل هؤلاء بكون
الشعر صادقاً أو كاذباً ، بل شغلوا بقدرته على
التخويل ، ذلك أنه ليس يراد منه إثبات
اعتقاد ما ، أو بيان صحة رأي من عنده ، بل
يراد منه إحداث تأثير ما دون غيره ، يعجز
البرهان نفسه عن إحداثه

وقد أشار الفلاسفة إلى أن مهمة الشعر قد
تتوقف على إحداث تأثير ما من لذة أو
تعجب ، دون أن يرتب على هذا الأثر
النفسى سلوك ما أو فعل ما ؛ لكن وعيهم
وحرصهم في الوقت نفسه على جدية الفن
هموماً والشعر بصفة خاصة ، جعلهم
ينظرون إلى اللذة أو المتعة التي يحدتها الشعر
على أنها لذة هادئة إلى تحقيق الراحة العسية
للإنسان ، التي تمكنه من الاستمرار بشكل
أفضل ، حتى يتمكن من إنجاز مهمته في
السعى نحو تحقيق وجوده الأفضل

وقد حرصت الفلاسفة على تأكيد مبدأ
التوازن بين جاني اللذة والمتعة في الشعر
بحيث لا تطغى اللذة ، ويصبح الشعر مجرد
لهو أو هوى ، ويتبقى الجانب الخلاق والنافع
فيه ، وذلك تأكيداً لتقديرهم لأهمية الدور
الذي يقوم به الشعر وقيمه

وعلى الرغم من الموازنة التي أقامها

الفلاسفة بين التحليل الشعري والتصديق
البرهاني والإقناع الخطابي ، فإن طبيعة كل
منها تعرض وجود تعارض بين الفيلسوف
الشعري والبرهاني ؛ فالقياس البرهاني
يستلزم لتحقيق التصديق أو الاعتقاد بصحة
شيء ما أو عدم صحته ، ما يعرض أن تكون
مقدمات هذا القياس مقدمات صادقة ،
تعرض بدورها إلى نتائج صادقة ، يمكن
التثبت من صحتها

أما القياس الشعري فيستلزم من أجل
التحليل ، أي إحداث التأثير النفسي من
رغبة أو رهبة تدفع بالمتلقي إلى اتخاذ سلوك ما
تجلبه الشيء الذي خيل فيه حب أو كراهية .
وعلى هذا الأساس يشاء التعارض بين أداة كل
من القياس البرهاني والشعري ، فتصبح
اللغة المستخدمة في البرهان ملزمة بالتحديد
والتقييد الصارم ، حيث تصبح لغة دالة
بشكل مباشر على المعاني المقصودة ، بلا زيادة
أو نقصان ، ذلك لأن العبارة هنا ستكون
مضمون القول الذي يجب تصديقه والاعتقاد
به ، في حين يصبح التركيز في الشعر على
القول نفسه من حيث هو شكل مؤثر ،
بصرف النظر عن صدقه أو كذبه . وعلى هذا
الأساس يتميز الشعر عن الصناعات المنطقية
كلها ، على الرغم من اشتراكه معها في كونه
أقوالاً

وقد كشف الفلاسفة من خلال مناقشتهم
للتعارض بين لغة العلم (البرهان)
ولغة الشعر عن وعيهم بمستويين من اللغة ،
مستوى اصطلاحي توضح عليه الناس ،
وهو الذي تستخدم فيه الألفاظ استخداماً
حقيقياً ، ومستوى آخر مجازي ، يحرف فيه
عن هذه اللغة المصطلح عليها ، حيث لا
يلتزم فيه باستخدام الألفاظ بمعانيها
الحقيقية . ويقف العلم عند استخدام النوع
الأول ، في حين يستخدم الشعر المستويين ،
ويتيمز باستخدامه المستوى المجازي
والأساس هنا في هذا الاختلاف أن اللغة
العلمية تهدف إلى الإبانة والإيهام
والتوصل ، في حين تهدف لغة الشعر إلى
تحقيق أمر رائد عن المعنى . ومن هنا تلجأ إلى
الانحراف عما هو أصلي . ولا يقف هذا
الانحراف عند المستوى الدلالي صط بل
يتعداه إلى المستوى الصوري والتركيبى أيضاً

وعلى الرغم من أن الفلاسفة قد
يلتفتون - في تصورهم عن هذين المستويين
اللغويين - مع النقاد العرب القدماء الذين
حاولوا التمييز بين لغة الأدب والاستخدام

العادي (أو القياسي) للغة ، فإن منظور
العلامة يظل غتلا ، ذلك أنهم نظروا إلى
لغة الشعر من زاوية مقارنتها بلغة البرهان (أي
لغة العلم) ، حيث يجمعها - أي الشعر
والبرهان - سبق واحد تتم فيه مقارنة كل
مهما ومقايته بالآخر على عدة مستويات ،
مما هذا المستوى اللغوي الذي لا يعصل عن
المستوى الوظيفي والمعرفي لكل من هذين
القياسين .

وكما حاول العلامة أن يحددوا سمات لغة
الشعر من خلال مقارنتها بلغة البرهان ،
حاولوا أيضا أن يحدوها من خلال مقارنتها
بالخطابة ، وهي الصيغة المنطقية التي تقع
موقعا وسطا بين البرهان والشعر . وعلى
الرغم من أن الخطابة تبدو أبيل إلى أن
تستعمل اللغة استعمالاً حقيقياً مثل
البرهان ، لأنها تعد من الصناعات التصديقية
ون اعتدت على الإقناع ، فإنها بحكم
اشتراكها مع الشعر في كونها موجهة إلى
الجمهور والعوام ، تكون في حاجة إلى
التحليل الذي يفوق الإقناع

ومن هنا نستعمل الخطابة ما هو شعري
بالقدر الذي يحقق لها ما تحتاج إليه من
التخييل . وقد شدد العلامة على وضع
حدود فاصلة بين الخطابة والشعر حتى لا
يختلط الأمر بينهما ، وتأكيداً منهم للتمييز بين
ما هو تخييل وما هو تصديقي ، فالتخييل هو
أساس التفريق بين الشعر والخطابة . فعلى
الرغم من أن عملية التحليل الشعري لا تتم
دون رعاية العقل وإشرافه ، فإن هذا لا يجعل
من الشعر وسيلة إقناعية مثل الخطابة ، كما أن
منظرة العلامة العقلانية إلى الشعر ، التي
تجعل منه قياساً ، وتقربه بالبرهان والخطابة ،
تختلف اختلافاً جليواً عن النظرة الاعتزالية
العقلية للشعر ، التي تجعل من الشعر وسيلة
من وسائل الإقناع ، بحيث يتحول إلى شكل
خطابي ، فتعتمد بذلك المواصل بين ما هو
شعري وما هو نثري .

وعلى هذا نحدد العلامة يعرفون بين
استخدام الخطابة واستخدام الشعر لما هو
شعري على أساس كمي وكيفي ، حيث
يحدون الخطيب بقدر معين من الاستخدام
المجازي وغير الحقيقي للغة ، كما يحدونه أيضا
باستخدام أنواع معينة من التشبيهات
والاستعارات والألفاظ دون غيرها ، من
حيث إنها لا تليق بالإقناع الخطابي ، فضلا
عن احتصاص الشعر بها . كما يتضح ذلك
أيضا في استخدام الوزن : إذ تتميز الخطابة
بوزن يحصرها لا تتجاوز إلى الوزن الشعري ،
الذي يترك - بدونه - عن الوزن النثري ،
عموماً - افتراقاً نوعياً .

وقد وقف العلامة عند « التعميمات »
و« الوزن » بوصفها من أهم وسائل التخييل
في الشعر . ويشمل مفهوم « التعبير » عندهم
أولاً التعميمات ، كل ما خرج من القول عبر
مخرج العادة ، فيتضمن بذلك كل الصور
البلاغية وأنواع المحسنات البديعية . لكن
التشبيه والاستعارة بعدان ركيزتين أساسيتين
للتعبير عندهم

والتركيز على التشبيه والاستعارة يرتد
عندهم إلى وقوع الشعر في ذلك المتصل
المنطقي الذي يجمع بين البرهان والجذل
والمنطق والخطابة ، كما يرتد إلى الطبيعة
المعرفية للمحاكاة الشعرية أيضا ، ويؤكد من
ناحية أخرى خصوصية هاتين الصورتين
بالشعر دون غيره . وتفسير ذلك أن التشبيه
والاستعارة ، وهما وسيلتان تخيليتان في
الشعر ، تناظران الاستقراء والقياس في
البرهان ، والمثال والضمير في الخطابة .
فالبدأ واحد في كل من الاستقراء والمثال
الخطابي ، أو المثال والتشبيه الشعري . وكذا
الحال في حالة القياس والضمير الخطابي
والاستعارة .

وعلى هذا لم ينظر العلامة إلى الاستعارة
على أنها تشبيه مختصر ، بل نظروا إليها
بوصفها قياساً مختصراً ، في حين أن التشبيه

نوع من التمثيل أو الاستقراء . ومن هنا حدد
معظمهم التشبيه بمحذوف الأداة « استعارة »
وتركيز العلامة على التشبيه والاستعارة في
الشعر يؤكد الطبيعة المعرفية للمحاكاة التي
تستند إلى هذين الطوبين من التصوير ، ليقوم
بتقريب الأشياء البعيدة وتمثيلها ، إما بتقديم
الشبيه والمظهر ، وإما البديل . وقد جاءت
عدة العلامة أيضا بالتقديم الحسي للصور
نتيجة من نتائج الطبيعة المعرفية للشعر ، التي
تتطلب تقريب الأفكار والمعارف المحررة
بتقديم مثالاتها الحسية

ويأتى الوزن - عند العلامة - مكملاً
للتحليل في الشعر . والوزن لا يوجد في
الشعر فقط ، إذ يوجد في النثر أيضا ، لكنه
يختلف اختلافاً نوعياً من حيث إنه وزن
عدي . والوزن الشعري يقوم على أساس
موسيقى ، نظراً لاشتراكه مع الموسيقى في
جذر إيقاعي واحد ، هو تعاقب الحركة
والسكون ، كما يشترك معها أيضا في سمة
التناسيب . وتؤدي القافية دوراً له أهمية في
موسيقى الشعر العربي بصيغة خاصة . وقد
أكد العلامة المسلمون أخيراً استقلال الوزن
عن المعنى ، بحيث يكون لاحقاً به وملائماً له
في الوقت نفسه

تلك هي تصورات العلامة المسمين عن
الشعر . وإذا كان العلامة قد رأوا أن السطر
للشعر من اختصاصهم ، فإن هناك تساؤلاً
لا يزل قائماً عن أثر هذا التصور نفسه ،
ومعاجتهم له ، وما أتوا به من قوانين ألزموا
بها صياغة الشعر في التراث النقدي
وبالاهي . وهذا يطرح بدوره أهمية معالجة
علاقة تصوراتهم التي خصصوها بكثير من
القضايا التي طرحها النقد العربي القديم ،
مثل قضية الصفة ، ودور الخيال في عملية
الإبداع ، وقضية الصديق والكذب في
الشعر ، ومشكلة الاستعارة في ضوء مفهوم
القياس المنطقي ، وبعة الشعر وعلاقتها بعة
النثر ، والوزن الشعري والوزن النثري



رسالتا ماجستير

● الالتزام في القصة الجزائرية المعاصرة

في الفترة ما بين ١٩٣١-١٩٧٦

● يحيى حقي ناقداً

ثناء أنس الوجود

وحل يد الواقعية الاشتراكية تطورت بعد ذلك فكرة أن الأدب وفقد للحياة : فقد انضمت الواقعية الاشتراكية تلك المقولة لمبادئها الأيديولوجية الثورية . والبحث هنا يستعرض أهم آراء جورج لوكاتش في تعريف الواقعية الاشتراكية ، والواقعية النقدية ، وينتهي إلى أن لوكاتش - على الرغم من دقة تعريفاته - لم يستطع التصحح على الأعمال الإبداعية الجديدة ، بالإصافة إلى تفصيله أعمالاً دون أخرى ، بدوافع أيديولوجية بحث . وهو يربط كذلك إلى تركيزه الشديد على المضمون ، وهو الأمر الذي أفقده الاهتمام بالشكل الفني للرواية . ويرى الباحث ، أن لوسيان جولدمان ، الناصر الماركسي - على العكس من لوكاتش - قد أبدى مرونة هائلة في استنتاج بنية البنية الاجتماعية من الشكل الروائي ، من الرغم من تنوع الأعمال التي طبق عليها نظريته للتبلورة بشكل واضح . فالأدب في مفهوم لوسيان جولدمان هو التحول الضمني المباشر للحياة الاقتصادية إلى حياة أدبية .

يتفضل الباحث بعد ذلك ، مواصلاً استعراضه العلمي لمفهوم الالتزام عبر كتابات المفكرين والنقاد ، ليصل إلى الكاتب الوجودي جان بول سارتر ، الذي ذهب إلى مبدأ الالتزام . فقد كتب سارتر كل إنسان بمشوليته إزاء الإنسانية ، انطلاقاً من وظيفته . فالأدب أو الفكر - بصفة عامة - مرتبط بعالمه ، بحيث لا يمكنه الانفصال عنه ؛ لأنه ليس متعزلاً عن ما يجري فوق مسرح الحياة . إن له دوراً يؤديه في مسألة الكون الذي وجد فيه .

حل أن سارتر - على الرغم من تثبته بمبدأ الحرية والالتزام - قد روج بمجموعة من الانتقادات التي تحس هذا المبدأ في الصميم . فهو في نظر دوريس ليسج يحدون تزييف الواقع والهروب منه إلى حالة من البراعة المصطنعة كما يرى آلان روب جرييه أن أدب سارتر الذي يبدو عاصلاً ، قد يهدف إلى إيقاف الشعور السياسي من طريق إثارة مشاكل المجتمع ، ولكن التجربة شهدت بطولية المحاولات . ذلك أن الاهتمام بتوضيح شيء ما خارج الأدب يدفع إلى التراجع والاحتفاء . وهذا يعني أن الالتزام ليس مجرد الانفراد بأيديولوجية معينة ، أو إملاء مذهب يتطرى

المفكرى والأدبي والفني ، حيث يرى الباحث أن ظاهرة الالتزام اكتسحت أغلب المقالات النقدية الحديثة ، حتى أننا لا نرى دراسة جادة تحل من هذا التيار العارم .

على أن الالتزام بمفهوم الاصطلاحى الخالي لم يظهر في النقد العربي القديم - كما يقول الباحث - في شكل نظرية مبلورة ؛ إذ إن ظهوره وتبلوره لم يحدث إلا في عصرنا الحاضر ، نتيجة للتطور المفكرى والأدبي والفني . وقد اشتد ساعد الطغاة البرجوازية في القرن التاسع عشر ، ضمت الثورة على الأصول الثلاثة ، والقواعد الصلومة . وقد مهدت لذلك ظروف سياسية واجتماعية واقتصادية ، طبعت تلك الحياة بطابع نفسي متميز عرف به المذهب الرومانسي ، وقد كان الوقت للأدب لكي يصبح ضميراً متزامناً . وكانت أول حركة صلت عنه هي اتحاد الالتزام بشكله الحقيقي ؛ إما بتحملة عبء موقعه ، أو برفضه الكثافة من ماضيه . وهذا تعد الحركة الرومانسية ، فيما يرى الباحث ، أول حركة وضعت نبرة الموضوعات الاجتماعية في الأدب .

ولكن جنوح هذه الحركة القوي إلى المثالية ، والخيال ، مع مساندتها للطبقة التي انتمى إليها كتابها ، جعلها تظهر في مظهر سلبي لا يتجاوب أصلاً مع روح الالتزام الحقة ، التي غمقت الهروب من الواقع ، والانطواء على الذات .

إن فكرة الالتزام التي بنيت على أرضية العلم ، وصخب المعامل ، وويلات الظلم والحروب ، أثبتت بشكل تلقائي وطبيعي على يد كولودج وماثيو آربولد ، حيناً أعلنت أن الفن نقد للحياة

إن ارتباط الأدب بقضايا عصره على اختلاف أنواعها ، ومشكلات الحياة في المجتمع الذي يعيش فيه - مهما يكن لها من طابع محلي - ليس شيئاً غريباً على طبيعة الأدب ؛ فتحن نقترض في الأدب المعاصر حصيلة وافرة من الثقافة والخبرة ، فضلاً عن حسن مرهف ، وإدراك سليم للأمور ، ودقة في الملاحظة للحياة وتطورها الظاهري ، والباطني . وهذه الميزات لا يمكن أن تسمح للأدب أن يعيش في عزلة عن قضايا مجتمعه ، ومشكلاته ، بل الأحرى كما يقول أحد النقاد إنها تشبه إليها شيئاً . فالأدب الحق لا يمكن أن يعيش بضميرين ؛ ضمير مع نفسه ، وضمير مع الناس ، وإنما يواجه لأدب الحق نفسه ومجتمعه بضمير واحد ، لأنه يحس أن مشكلاته لا تنفصل عن مشكلات الناس .

والرسالة الأولى في هذا العرض حولها الالتزام في القصة الجزائرية المعاصرة ، في الفترة ما بين ١٩٣١ - ١٩٧٦ ، أعدها الباحث أحمد الأحضر طالب للحصول على درجة الماجستير من جامعة القاهرة ، ونشرت عليها الأستاذة الدكتور سهير القمصاوي .

تشتمل الرسالة على تمهيد وبابين وخاتمة ؛ هذا بالإضافة إلى مجموعة من المهارس المحتمة ، وملحق للأعمال القصصية التي أتيح للباحث أن يتعامل معها

وقد حاول الباحث في تمهيد رسالته أن يحدد مفهوم الالتزام ، وكيفية تحفقه عبر العصور ، حتى وصل إلى عصرنا الحالي ، مع عرض لوجهة النظر الماركسية في الالتزام

تحت عرض معين تحت شعار قيمة من القيم ، قد يكون من بينها قيمة الحرية .

وقد انعكست ظاهرة الالتزام على العالم العربي بحكم التأثير ، فاشتدت المعارك الأدبية ، أو كثرت الشروح والتفسيرات . ولقد كانت هذه التفسيرات - فيما يرى الباحث - تنقسم إلى قسمين : الأول سابع عن تيار أيديولوجي يتحرك فيه الناقد لتأييد مذهب ، مثلاً ذهب إليه محمود أمين العالم ، وسلامة موسى . أما القسم الثاني فينتقل ببلد معين عن الأدب وبمجراته الخاصة ، دون معارضة لفكرة الالتزام إطلاقاً ، إذ تناولوا الظاهرة من جديها الأوسع ، ولم يحصروا أنفسهم في مناهات سياسية ضيقة . ونهى الباحث تمهيد رسالته معرفاً الأدب بالترمز بأنه كل أدب يقف إلى جانب الإيمان ، لا بوصفه مرداً معزلاً ، بل بوصفه مثلاً للإنسانية كلها في تاريخها الطويل ، في كل زمان ومكان ، ليجسم صراعه الرهيب ضد الاستغلال والعبودية ، وصولاً إلى الحرية الكاملة الشاملة ، في ظل مجتمع عادل ، يتعلم فيه نماير الناس حسب الطبقات ، ويتخلص فيه الإنسان من استغلال الإنسان وظلمه .

ويرى الباحث أن تاريخ الفصحة القصيرة في الجزائر مع الالتزام قد مر بثلاث مراحل بارزة في تحولاتها : الأولى من ١٩٣٩ إلى ١٩٥٦ ، وأسماها بحركة الإصلاح الاجتماعي . وقد ساد كتاب جمعية العلماء المسلمين بنشر قصصهم في المجلات التي أصدرتها الجمعية ، وأهمها مجلة «الشهاب» ، ومجلة «البصائر» . وقد دارت معظم موضوعاتها حول الإصلاح الديني والخلقى المتمثل في محاربة سياسة الاندماج الاستعماري ، والدعوة إلى نشر الثقافة العربية الإسلامية . ويمثل هذه المرحلة من الكتب الجزائريين «أحمد بن عاشور» ، والمرحلة الثانية تبدأ من ١٩٥٦ إلى ١٩٦٢ ، وقد أطلق عليها الباحث اسم قضايا النضال . وذلك بعد أن بلغت الثورة عاصمها الثالث ، وتاهت أعلام أدبية جديدة للكتابة عنها . وقد سيطر الاتجاه الواقعي على هذا الاتجاه ، وثالث الفصحة في هذه المرحلة حظ كبير من التطور الفنى ، على يد الطاهر وطار ، وحمد الحميد بن هدوقة وحمد الله الركبي . أما المرحلة الثالثة ، فتشتمل على قضايا الاستقلال ١٩٦٢ إلى ١٩٧٦ . وهي المرحلة التي تميزت فيها اجزائاً من المستعمر ، لكنها ظلت تترجح تحت سير المشكلات والبشاعات التي تركها

للمستعمرون ، وكانت تهدف إلى القضاء على مختلف الأمراض الاجتماعية ، مثل الليبروقراطية ، والمحورية ، والاتحلال الخلقى ، مع تدعيم حركة التعريب ، وسليمة قضايا البناء والتشييد .

وبعد هذا التمهيد الذي كتبه الباحث حول مفهوم الالتزام وتطوره مدحلاً طبعياً للموضوع ، لم يكتب الباحث فيه بأن وقف عارضاً سارداً للآراء والمفاهيم التي تناولها ، ولكنه كان يتدخل مُعتدلاً ، أو مؤيداً ، لما يرى ، حتى أصبحت هذه المقدمة جزءاً أساسياً ، يرتبط ارتباطاً عضوياً بالرسالة ، بل إنه يعد أحد الأجزاء المهمة فيها .

ويشتمل الباب الأول من الرسالة على فصلين : الأول يتناول حركة الإصلاح الاجتماعي ، والثاني يتحدث عن التزام الفصحة القصيرة في المرحلة النضالية .

والفصل الأول يناقش أسباب تأخر الفصحة الفنية في الجزائر ، وكيف أن الخلق القصصى قد التزم بالقضايا الدينية ، والاجتماعية ، والسياسية ، ثم كيف تحملت جمعية العلماء عبء الكتابة في مجلاتها

وفي الفصل الثاني يتعرض الباحث لقضية التزام الفصحة بقضية الأرض . لأن الأرض تشكل مكوناً مهماً من مكونات ارتباط الإنسان . إنها تمثل حلقة وصل بينه وبين الأجيال السالفة والمتعاقبة . وهي قطعة من وجدانه تذكره بالماضى الحقيق ، وهي في الوقت نفسه مصدر قوته وورثته ، ولذلك نجده متعانياً في حبها ، ساعياً إلى بذل كل جهد في إضفاء الحياة عليها . غير أن هناك هوائك تحول دون استمرار العلاقة الشرعية والطبيعية بين الإنسان ووطنه ، مثلاً حدث بعد الاحتلال ، حيث وقف الإنسان الضعيف يدافع عن أرضه دفاعاً مستميتاً . وقد أثبتت هذه القضية بشكل مباشر في عدد من القصص ، من بينها قصة فلاناً أهدم مسجود جيران ؟ لفاضل سمودي ، كما نجدها في قصة «نواراة الصغيرة» لعبد الله الركبي ، وفي «يد الإنسان» لعبد الحميد بن هدوقة .

ولم يكتب للمستعمر بسلب الأرض ، بل راح يحرق اليهود والأكووخ ، بحيث أصبحت أغلب القصص لا تتخلو من تصوير كوخ محطم ، يداخله أسرة عظيمة ، إلا نادراً . وقد اتخذ رمز الكوخ لدى الكتاب عدة دلالات نفسية واجتماعية ، أهمها تجسيد صورة للفقر المادي للفقير . وتكتب هذه

الأكووخ أحياناً معنى الانكسار والتضاد والوجوم . وقد تأخذ معنى الموت ، كما ورد في «عمل الشاطئ» الآخر لزهور ونيسى ولكنها - على الجانب الآخر - قد ترمز إلى الصمود والقوة ، على الرغم من انهيارها . كما في «محو العار» للطاهر وطار ، وهي متعلق النضال الثوري ، ومركز لجميع الأبطال ، وليست مجرد مكان للاستقرار كما وجد عدد زهور ونيسى في «عمل الشاطئ» الآخر . كذلك تناولت قصص هذه الحقبة ظاهرة التدهور المعكرو . وانتشار الجهل والامية .

وقد طعن القصاص أبو العبد دودول «بحيرة الزيتون» إلى فكرة أن الثورة في حاجة إلى الثقافة والعلم ، أكثر من حاجتها إلى الأمين منها تضمهم عندهم . وهي الفكرة نفسها التي يجسدها الطاهر وطار ، وزهور ونيسى . وقد تعاطف الكتاب والقصاصون في هذه المرحلة مع سائر المشكلات مثل الهجرة الداخلية ، وانتشار البطالة ، ثم الاغتراب القسرى الذي فرض على أبناء الوطن بسبب احتلال أرضهم

ولقد كانت فكرة الالتزام بمعناها الإنساني قائمة في ضميرهم ، وضمير شعبهم ، مثلاً كانت قائمة في الانتماضات التحررية ، والدواعي المؤدية إلى الثورة على الاستعمار . ومعنى هذا أن الالتزام الذي أبداه القصاصون في هذه المرحلة كان بدنياً فطرياً ، لا ينشئ على أيديولوجيات مسبقة . والباب الثالث يتناول مرحلة ما بعد الاستقلال ، وهو يشتمل على حلقة مفصول : أولها يدور حول الالتزام بقضايا الأرض بعد الاستقلال ، وكيف دار صراع صيف بين الفلاح الجزائري ، والمصير الأجنبي الدخيل ، ويصور هذا الصراع عبد الحميد هدوقة في «الرجل المزرعة» ، كذلك يتناول حرز الله محمد في «البحث عن زمن ما» القضية نفسها

والفصل الثامن يدور حول الالتزام بقضايا الهجرة ، وكيف كان عامل الاحتياج المادي ، والفقر السياسي ، من أهم العوامل التي دفعت بالجزائريين إلى الهجرة ، إما إلى المدن للجائفة ، أو إلى فرنسا ، التي شجعت تلك الهجرة للاستفادة من اليد العاملة في المجالين العسكري والاقتصادي . وقد انتقل موضوع الاعتراب والهجرة إلى القضية حيث حولت بشكل متعاقب من حيث استخدام الوسائل الفنية . فبعض الكتاب اكنى بالتصوير التسجيلي الوثائقي لواقع الهجرة ، في حين

ما استجد من مواقف وعلى صول المدى أصبحت سلاح حرب يدعم الأدب الوطني ، وبصفة خاصة بعد ثورة ١٩٥٤ في الجزائر ولعل أشهر كتاب هذه المرحلة الكاتب الجزائري محمد ديب ، الذي كتب : « في المقهى » ، و « المصير » ، و « الضم » ، و « بعدان نعيمة » كذلك تعكس الظروف الاجتماعية والعربية على حد سواء لدى الكتاب المحدث ، الذين يتحدثون السيرة الذاتية شكلا للتعبير عن الذات وعلاقتها بالمجتمع . نجد هذا المفهوم عند مولود عاشور في « النصب التذكاري » ، وفي قصة طفل من مواليد ١٩٥٤ .

الفصل الأخير من الرسالة يتناول الشكل الفني للقصة ، وتاريخها عرب وعالمية . وهو يؤرخ لبدايات القصة القصيرة على يد الباحث ، متفقا في هذا مع رأي . د . شكوي عبد . كذلك يؤرخ لبدايات القصة القصيرة عالميا ، ويرد بداياتها إلى محاولات بوكاشير في « الديكاميرون » ، يليه إدجار آلان بو ، وجوجول . ثم يأخذ الباحث في تعريف طبيعة القصة القصيرة ، ولكنه لا يأتى به بجديد ، وبخاصة عندما يتناول التحليل عناصر القصة القصيرة من حدث وشخصية وأسلوب ، وعنصرى الزمان والمكان فيها .

وعلى الرغم من قدرة الباحث الفاتحة ، التي استطاعت أن تنجح بالدراسة من الانزلاق نحو الخطئية التي يمكن أن تجر إليها طبيعة الموضوع ، وطبيعة البحث الذي يتسم إلى شباب الجزائر الخمسين بنصاب وطنه - فإن لي بعض المأخذ عليها . لعل أهمها أن الباحث كان شديد القوة على القصص التي تمثل بدايات القصة في تاريخ الأدب الجزائري ، وهي فسوة إذا جاز لنا أن نمارسها في مرحلة الضج المني لقصة ، فليس من المعقول أن نمارسها في الحكم على البدايات ، ويكميها أنها حملت عبء الريادة .

المأخذ الثاني هو أن الرسالة وقد تماسكت بنقطة واحدة حصوية ، بدءا من التمهيد حتى نهاية الفصل الخامس ، كان غريبا أن يبيها الباحث بالفصل السادس الذي أراه أصعب فصول الرسالة ، ضد جاء ما به مآخر من ناحية الترتيب المنطقي ، بالإضافة إلى أنه يكرر أقوالا يعرفها جيدا المشتغلون بالأدب ولذا فقد فقد هذا الفصل مبررات وجوده في الرسالة

هذا في قصصه « الخناجر والطعنات » و « رمانة » و « الرنجة والضابط الخ » وقد استطاع الكاتب - فيما يرى الباحث - بفدراته العية الواضحة ، أن يصور بدقة بالغة الواقع الذي يتطلب ملامح حديثة ، ومن ثم الصراع الإنسان وتحديد دور المثقف ، ووجوب إمكانية تعامله بفاعلية مع المجتمع ، مع رفض عوامل الفهر والتخلف والاستسلام كذلك نجد المشكلات والنقصات الاجتماعية والطبقية في أعمال مرزوق بقطاش ، وعبد الحميد بورايو ، وعمار بلحسن ، وكلهم من الجيل الطليعي الجديد ، الذي منح القصة الجزائرية دفعة حيوية جديدة ، تتيح لها فرصة مواكبة مسارها العالمي في النمو والتطور .

لقد اتخذ هؤلاء الكتاب أفراد للطبقات المخمورة نماذج لقصصهم ، تحمل في طياتها أبعادا خاصة ، وشخصية العامل هي التي تصدر هذه المافج ، للإشارة الخفية إلى المذهب الاشتراكي الذي تأدى أنصاره من الأدباء والنقاد والفنانين لرجال الفكر بمراجعة الطبقة العاملة ، والتركيز على مشكلاتها بصفة خاصة . وقد ناقش الباحث بعضها ، خصوصاً أنها قد انزلت إلى مناهات الأيديولوجية والخطئية ، وإن كان بعضها الآخر قد نجح في الإملات من هذه القصة . وبالمثل توخى الكاتب الجزائري عند القصصا العربية والقومية لجسدها ، منطلقا من المنظور التاريخي ، بنص المستوى الوطني والقومي الذي عثرنا عليه لدى بعض الكتاب العرب المائدين للثورة الجزائرية أيام اندلاعها ، فكانت أعمالهم الأدبية توفيق الإحساس بمشكلات الوطن الكبير ، وبخاصة القصة الفلسطينية ، التي نعد محور القصصا العربية ، ومع الصراعات في الوقت الحاضر .

أما الفصل الخامس فهو يتحدث عن القصة الجزائرية القصيرة ، المكتوبة باللغة العربية . وقد تناول الباحث فيه مشكلة إحياء اللغة العربية محل اللغة العربية في الجزائر ، بوصفها جزءا من مخطط استعماري يهدف إلى تطبيق فكرة سياسة « الفرنسة » قسرا على المجتمع ، واستطاعت أن تصل إلى الفكر والتعبير عنه ، على نحو مساعد على ظاهرة وجود كتاب جزائريين يكتبون مشكلات وطنهم بلغة المستعمر - غير أن هذه اللغة الدخيلة استطاع متقو الجزائر أن يجعلوها وسيلة الدفاع عن الحريات ، وإعلان

وقف كتاب آخرون على الخائب الأهم ، وهو البعد الإنسان هذه القصة ، مستحسبين أبرز عناصر القصة في تجسيد أفكارهم حول . ولعل من أهم كتاب هذا الجانب رليحة السعدى في « من الطفل » ، وسلامة عبد الرحمن في « المعتوب » ، وحسين صريدي في « أمي » . ثم ركزت القصص بعد ذلك على ما يعنيه الجزائريون في انهيار من معاملة سيئة ، ومن ممارسة شتى وسائل التعمر معهم ، حتى يحررهم في النهاية إلى الاستسلام إلى الإحساس بالعربة ، أو العودة حائنين إلى الجزائر .

أما الفصل الثالث فيتناول التزام القصص الجزائري بالقصصا الاجتماعية والسياسية ، وفيها يعالج الباحث انعكاس ظاهرة الفقر على الواقع الأخلاقي . وقد استشهد بالكاتب رهور وبس في هذه قصص منها « المصير » ، و « الحاسة » ، و « حادثة الخ » .

كذلك تناول الكاتب الجزائريون وضع امرأة في المجتمع ، صوروا حالتها الاجتماعية والنفسية ، وعناصر المكت التي تعاني منها . ومعظم هذه القصص إنما ينظر إلى الجوانب السلبية في حياة المرأة ويركز عليها ، دون محاولة التعرض للجوانب المضيئة . ولذلك فقد خلا معظمها من الفن القصصي ، واعتمدت هي القصة بجامد ، مثل : « المحفوة الأولى » لرنيير جيلة ، و « سلمية » لعل بن قبة .

وقد تعرض هذا الفصل كذلك لانتشار اللغة العربية في أهدب المجالات ، وانحياز اللغة العربية عن مختلف الميادين الفكرية والثقافية والاجتماعية . وقد أثبتت قصة اللعبة في بعض القصص بشكل صريح ، وبأسلوب سطحي لا يفضي على القصة جديدا .

ويعالج الفصل الرابع المسار الانزلي عند « طاهر وطار » بصفة خاصة - وبعض الكتاب المحدث . وهو يرى أن الطاهر وطار قد اتبع خطا اشتراكيا في كتاباته ، جعله يتم في معظم أعماله بالطبقة العاملة ، و يوليها جل اهتمامه . حتى إنه قد يخرج أحيانا من إطار « من إلى إطار المباشرة السامرة » . على أن مظهر المتكرر في أعماله جميعا لا تسنويه لعبة لاسحق ولتلاشي في حضم اللامبالاة ، ولكنه يتخذ وجهها إيجابيا يتعامل بقوة التعبير الاحتشامي ، مقييا علاقات ثورية تستهدف انهاء على العبودية والاستغلال . يتضح

(٢) يحيى حقي ناقدًا

والرسالة الثانية في هذا المرحل تناول بالتحليل «يحيى حقي ناقدًا» : وقد قدمها الباحث عز الدين المخزومي إلى جامعة القاهرة ، بإشراف الأستاذ الدكتور عبد المحسن طه بدر ، وذلك للحصول على درجة الماجستير . وكما يقول أحد الكتاب ، قد يحظى الناقد في الحكم ، ولكنه يجمع في ذكر مبررات وتعميمات تضيء على بقاء قيمة ، فيسمى ناقدًا ، بل قد يكون مع ذلك من أكبر النقاد ، حل حين لا يعد من مصدر الأحكام على العمل الأدبي - دون تبرير في - ناقدًا وإن أصاب .

وقد حاول الباحث أن يبلور إشكالية رسالته في سؤال واحد طرحه ، وإن كان قد لخص الإجابة عنه في عدة مسطور ، مع أن موضوع الرسالة بأكمله هو محاولة للإجابة عن هذا السؤال .

فالباحث من خلال تمهيد وخمسة فصول يتساءل عن مدى تأثير يحيى حقي بوصفه ناقدًا على غيره من النقاد ، وعن ملامح تأثيرهم به .

يبدأ الباحث رسالته بتمهيد يتناول فيه التكوين الثقافي والاجتماعي ليحيى حقي . فهو يتحدث عن نشأة هذا الكاتب وكيف أن أصلها غير عربي ، وإن كان قد عاش جزءًا من طفولته بجوار للمسجد الزينبي بالقاهرة ، وتأثر كثيرًا بتلك البيئة . والباحث يعتمد في هذا الجزء اعتمادًا كبيرًا على كتابات يحيى حقي عن نفسه ، وبخاصة ذلك الجزء المنشور مع كتاب قنديل أم هاشم . غير أنه لم يترك يحيى حقي يتحدث عن نفسه ذاتيًا ، فقد نبه إلى بعض النقصات التي وقع فيها الأدب ، نتيجة لسهو ، وحاول حلها .

وللمقدمة طويلة ، لا اعتقد أنها تمهد الرسالة كثيرًا ، وإن كانت قد احتلت جزءًا لا يستهان به من جهد الباحث ووقته . وصومًا فقد حدد الباحث المؤثرات الثقافية في يحيى حقي ، وحصرها في بيئة القرية ، المتمثلة في أسرته المتصوفة ، وطبيعة الحى الذي كان يعيش فيه ، بالإضافة إلى اكتسابه عدة لغات حية نتيجة عمله في السلك

الدبلوماسي ، وكذلك قراءاته المتعددة بهذه اللغات ، فكل هذه المؤثرات كونت له رصيدًا هائلًا من الثقافة . وقد أحصى الباحث في المقدمة كذلك أعمال يحيى حقي ، ابتداء من أول قصة نشرها وعمره ستة عشر عامًا ، ومرورًا بمقالاته اليومية والنقدية في الصحف والمجلات ، ثم أشهر أعماله مثل قنديل أم هاشم ، ودماء وطن ، وأم العواجر ، وخليها على الله ، وصبح الريح ... الخ .

هذا بالإضافة إلى عدة كتب نقدية ، أهمها «مخطوطات في النقد» ، و«فجر الفضة المصرية» و«عطر الأحباب» ، و«أنشودة البساطة» ، إلخ ... ثم ترجماته عن الإنجليزية والفرنسية ، وبخاصة في مجال المسرح والرواية .

وبمجموعة المؤثرات التي رأى الباحث أنها كونت ثقافة يحيى حقي ، قد يكون صحيحًا أنه أثر في تكوينه في عمله بوصفه قصاصًا وأديبًا ، ولكن أشك أن مثل هذه المؤثرات لعبت دورًا كبيرًا في تكوين يحيى حقي الناقد ، وبخاصة إذا كانت كتاباته النقدية - كما سوف نرى - خطيرة نقدية منطوية ، أكثر منها مقولات تنح من منظور منهجي متناحل ، لو نظريات واسعة ، ناهيك عن حجم الباحث عن إيجاد رابط عضوي بين هذه المخطوطات ، حتى إنه تركها كما وردت لا يربط بينها رابط ، ولم يسلط أن يعلو فوقها في رؤية بانورامية شاملة ليصور منها منهاجًا نقديًا خاصًا .

وهو الفصل الأول من الرسالة هو : «آراء يحيى حقي في الفن» ، وهو محاولة أراد بها صاحبها أن يخلص إلى تعريف يحيى حقي للفن والثقافة ، فالثقافة لديه لها دور محدد وهو السمو بالعمل الفني ، ويلتزم بالتلقي ، وهي إثراء للفن والفكر ، وهي سابقة لكل من وسند له ... الخ .

أما الفن فهو فوق جميع الآراء والنظريات ووراءها ، وهو خارج نطاق جميع التعريفات . فالفن واحد ، وثابت في جوهره ، ويجب أن يكمن هذا الجوهر في كل عمل فني . أما صورته الخارجية فإنها تتأثر بالزمان والمكان ، وروائع الفن هي تلك الأعمال الفنية التي تحتفظ بقيمتها ، بالرغم من تحول الظروف الاجتماعية وتطور النظريات الفلسفية ، لأنها تنبع من إحساس صادق بالجمال ، ومن فهم عميق للحياة ، وهي لا تخلو من رسالة إنسانية .

والإبداع الفني هو إحساس الفنان بالحياة والناس معًا ، إلخ ... ويرجع الباحث يجمع تعريفات يحيى حقي وآراءه في المراجع التي ، وتساوس الفن ، وطبيعته ، وعلاقته بالموروث ، والتسرد الفني ، وحرية الفنان وقيمه . ويصو الباحث الفصل برأيه في رؤية يحيى حقي للفن والفنان ، تلك التي يعلب عليها الطبع الإنساني ، والاهتمام بالإنسان قبل العناية بإنتاجه الأدبي .

ويتابع الباحث في الفصل الثاني جمع تعريفات يحيى حقي للفن والأدب وآرائه فيها ، وهو فصل هوائي «نظرية يحيى حقي في الأدب وفنونه» . فهو يرى مثلاً أن الأدب هو أحد أصناف الفن ، وأن الأدب الصادق يمكن أن يرتفع إلى حد التشير ولا يكتفى بالتسجيل والتعبير بأسلوب واقعي . ومن هنا فإن وظيفة الكاتب الصادق هي المشاركة الوجدانية بينه وبين جمهوره ، وأنه هو الذي يندمج في «عجينة قومه» ، وهو الذي يصطبغ لنفسه لمة خاصة به ، حل الرطب من عذوبة الدعة ، واشترائه للجميع في استخدامهما ، إلا أن الأديب ينبغي أن يترك طابعه الذاتي على كل لفظ . والأدب الثرى هو الذي يثقل رسام اللغة ، وما الخهل بالدعة إلا نتيجة الاستهانة برسالة الأديب .

وعلى الموال نفسه يروح الباحث بعدد آراء يحيى حقي في الشعر والشاعر ، والفنسة القصيرة ، والرواية الخ ...

والباحث في هذين الفصلين قد حبس نفسه تمامًا داخل عبارات يحيى حقي ودخل تعريفاته ، إما إيجابيًا ، أو سلبًا من التحرر من قبضة الأدب القوي . ولذلك فهو لم يتمتع بحرية الحركة في أن يعلو فوق الحريات - كما سبق القول - ومن هنا نحن لا نكاد نشعر بنقطة علمية متموسة من فصل إلى آخر ، وإنما كلامها امتداد للآخر ، بالإضافة إلى توارى شخصية الباحث ، بل تلاشيها تمامًا فيها .

أما الفصل الثالث ، فهو يتناول موقفه النقدي في الطبيعة ولوظيفة - ويحيى حقي - كما يقول الباحث - بعد النقد بمثابة الراعي الأمين للأدب ، الذي يحميه من كل خطأ وانحراف ، وهو يرى أن الناقد لا ينبغي أن يواجه الأعمال الأدبية بمقاييس نقدية جاهزة . ولذا فهو يثار على نقادنا لأنهم يقتضون على نقد الغرب الذين يدورون في تلك الحصار اليونانية ، التي تستمد صراحتها

من فلسفة الديانة المسيحية عن طيعة الخلق ، وهو محيط بمنبع عن محيطه ، وظروف عبر ظروفه ، ولذا فهو يشجع الماد والمدارسين الذين يعملون على استنساخ مبادئهم ونظرياتهم النقدية ، متركزين على الأدب العربي . ومن هنا فإن الخطوات الأولى لتحريك الفكر العربي هي تحريك النمد الأدبي العربي الذي مارل يعيش في مرحلة التجري والتشئت . وهو يرى أن الناقد يجب أن يكون واسع الثقافة ، وأن تكون درايته كبيرة بدروب النقد الأدبي ، حتى يكون أكثر علميا من الكاتب الذي ينقده ؛ إذ لا يكفى أن يكون مساويا له . كذلك لا يسفى له أن يطمع الكتاب ، أو يجرهم ، بل عليه أن يصحح أخطاءهم

ومن موقفه النقدي من حق الأسلوب وأدوات التعبير ، يتحدث الباحث في فصله الرابع عن اللغة بوصفها أداة للتعبير . وهذا الفصل هو محاولة لتعهم اهتمام يحيى حفي بالأدب والأسلوب الأدبي . فالألفاظ عنده هي «وعاء أفكار» ، ولا يمكن للمفكر أن يكون واضحاً إلا إذا التزم الأسلوب المصلى الدقيق . وعن الرغم من تحروبا من السجع النطقى عانت وقعا في السجع اللدهى - كما ينون يحيى حفي - كذلك فهو يأخذ على عاتقه الرد على المهاجرين للغة العربية من المستشرقين ، ودعاة العامية ، فالعيب - فيما يرى - لا يعود إلى اللغة العربية في تفقرها وتجنمها ، بل يعود إلى الكاتب نفسه ، فهو استل الأول والأخير عنها .

ولفصل الخامس والأخير ، وهو عن منهجه النقدي ، يرى فيه الباحث أن التنفيذ احتلما في تحديد منهج يحيى حفي النقدي ، وتصديت أثرهم ، دون أن يتفقوا في النهاية على رأى معين يتيح للقرارى تصرف المنهج الذى انتهجه في نقده . من ذلك مثلا أن بعضهم يراه ناقد اجتماعيا وراثداً من رواد النقد الأيديولوجى ، فى حين يراه البعض الآخر عن الأسرارط في أيديولوجيا معينة .

ومهم من يراه ناقدًا موضوعيا بعيدا عن الأهواء ، فى حين أن بعضهم يرى أنه ناقد تأثرى ذاتى . وباختصار ، يصفه د . أحمد كمال زكى بأنه مشكلة فى النقد ؛ ولذا عله كثيرون تكامل المدأ

وقد بدأ هذا التضارب بعد أن أصدر كتابه «خطوات فى النقد» ١٩٦١ - وهو كتاب ضم مقالاته النقدية .

عل أن الباحث يرى أن حفى مر بمرحس مراحل أساسية فى كتاباته النقدية ، جسدت المحقى التطورى لنقده ، وأعطته صورته النهائية .

المرحلة الأولى من ١٩٢٧ إلى ١٩٣٤ وقد غير نقده فيها بالموضوعية ، كما بررت عنده خلالها فكرة التسلول الاجتماعى للأدب ، مثلما أثار بعض القضايا المهمة فى النقد . وقد تجلت هذه الظواهر فى نقده لمجموعتى «سخرية الناي» ، «ويمكن أن» ، «نظائر لاشيخ» ، «ونقده لذيكران أغاني رامى» ، وكذلك مسرحية «مصراع كليوباترة» . ثم جاءت المرحلة الثانية (١٩٤٤ - ١٩٥٥) بعد فجوة زمنية ربما امتدت عشر سنوات . وفيها بدأ المؤلف بخطواته بالنقد الموضوعى ، وسرعان ما تحول عنها ونسك بأحكام صارمة ، وأسلوب «وتخز الإبر» ، كما طبق خلالها المنهج الاجتماعى ، الذى ظهر فى أواخر المرحلة السابقة ، بصورة أوسع

وقد ظهر هذا التمدب فى نقده لمسرحية «العاسة» لتعزيز أباطة ، وهبت فسططين، لسعيد العرياء ، وفى مقالة عن مسرح الريحاني الخ

والمرحلة الثالثة (١٩٥٥ - ١٩٦١) تفل فيها يحيى حفى عن أسلوب وحر الإبر ، وظل على تدبده فيها ، لم يشع خطأ واصحا فى نقده ، بل كانت طريفته تختلف من مقال إلى مقال . فهو فى مرة يكتب انطباعات صعيه ، وفى أخرى يكتب نقدا تأثريا عميقا . وفى مرة ثالثة يكتب نقدا موضوعيا الخ

أما المرحلة الرابعة (١٩٦١ - ١٩٦٣) ، وهى أقصر مرحلة ، فقد تركز اهتمامه فيها حول النقد الاصطاعى ، وكتب الدراسة النقدية المعاصرة لفكرة أو صاهرة عية معينة وقد امتازت هذه الدراسات بالتحليل الدقيق لجوانب الفكرة أو الموضوع الذى يعده . كما ركز على التحليل النفسى والتحليل النفسى والنقد التأثرى المبدع . وهو نقده هدى يسو ناقدًا تكامل للمنهج .

أما المرحلة الأخيرة ، وهى الخامسة (١٩٦٤ - ١٩٧٧) فإن نقده يجمع فيها بين الدراسات الاصطاعية الداهنة الضلال ، ودراسات تقوم على التحليل الموضوعى ، وكذلك على التحليل النفسى فى جوانب أخرى . وفى أواخر هذه المرحلة أيضا ظهرت أكمل وأنصح صورة للنقد التأثرى هذه .

وفى ختام الرسالة يرى الباحث أن يحيى حفى قد أثر فى كثير من النقاد ، ولكم لم يصرحوا بتأثرهم به ، ولم يسيروا إلى ذلك إلا من بعيد ولا من قريب ، وذلك باستثناء محمد مسعود وعبد المرير المدسوقى

ولعل أقدم ما قدم يحيى حفى من نقده هو دعوته إلى الخمس فى الأسلوب وترك الخطبية والصوت المرتفع فى الأدب . وهو الشىء الذى يرى الباحث أن مسعود قد تأثر به فى دعوته إلى الشعر المهموس .

وفى النهاية فبالإضافة إلى المأخذ السابقة على هذه الرسالة يمكننا أن نلاحظ إعتقار التقسيم الخماسى للمراحل التى مر بها نقده يحيى حفى إلى الأساس الموضوعى ، هدى بالإضافة إلى علامية الرؤية التى قدمتها لها الرسالة عن يحيى حفى ناقدًا ؛ فالساحت حفى المسطر الأخير مما لم يجب فى وصوح عن الأسئلة التى طرحها ، ولم يصح بدء على رأى يخالف آراء الذين سبقوه فى لكتته عن يحيى حفى ناقدًا

'Ali al-Kurdi's «Structuralist Criticism: Ideology and Theory», an examination of the true relationships of structuralism and ideology and an attempt to answer the often-put question: Is structuralism a philosophy or a system?

Structuralism, according to the writer, has risen over the ruins of the phenomenological philosophy holding that the world of knowledge, as well as that of emotion and sentiments, take form through consciousness, intentionality and a meaning-creating will. Structuralism, on the other hand, starts from the premise that consciousness is neither centre nor focus of human existence, but a reflection of a greater power - controlling it willy-nilly - viz. the power of various «systems» giving existence its mould. It is the aim of structuralism to discover and describe these systems. Hence its affinities with some of the linguistic concepts of the Russian Formalists and of the Prague Circle. These - especially in the domain of phonology - have influenced the thought of Lévi-Strauss, founder of structuralism.

Language, from this perspective, is a formal system (or discipline) comprising speech-controlling rules and hence the reality which is the source of all literature and thought. This reality is independent of external influences or ideological concepts. It is concerned of necessity with social and political functions, but is at the same time subject to the rules of scientific knowledge and its inner laws.

'Al-Kurdi maintains that language is not a formal framework separable from the attitudes inciting a writer to put pen to paper. In this, he echoes the views of the Russian critic Bakhtin who stresses the relationship between language and society and regards ideology as a determinant of artistic form, affecting the organic structure of a work of literature.

Finally we come to Dr. Samia Asad's «Dramatic Criticism and the Humanities». She starts by reviewing critical methods of dealing with dramatic texts and making use

of données of the humanities. First of these disciplines that proved beneficial to the criticism of drama was psychoanalysis. Researchers have applied the theories of Freud and Jung to dramatic characters and their authors. Sociology too has influenced literary criticism in general, and the criticism of drama in particular. A case in point is Lucien Goldmann's *Racine*. From linguistics, dramatic criticism drew some methods and terms, adapting them to its own purposes. It is now widely recognized that a work of drama is different from other kinds of literary writing being of necessity inseparable from the conditions of stage performance, so much so that a different text will sometimes emerge from the process.

This has driven home the necessity for a new method in dealing with a dramatic text, taking into account its double nature. Semiology (or the study of signs) seemed to furnish dramatic critics with what they needed. It came as a handy way of dealing with the relationship between text and show; especially dramatic show. Dr. Asad goes on to examine the tools of this method and how they may be implemented.

Ending as it does with this study, the present issue presents the reader - or so we hope - with a clear picture, (historically and realistically alike), of the interplay of various human disciplines in the critical practice directed upon one specific literary and artistic form, viz. drama.

Thus end the contributions to the main theme of this issue of *Fuṣūl*. We next come to a critical experiment, conducted by Dr. Hoda Wassef, in which a new reading of the thought of Taha Hussein, in the light of the Oedipal myth, is attempted. This is followed by «The Literary Scene» section in which the reader will encounter six reviews of modern Arabic literary works. The issue concludes with a new section, presented here for the first time. It consists in selected texts of modern literary criticism, both Arabic and Western, in an attempt to make them more accessible to the Arab reader. This new section - it is hoped - will be a constant feature of *Fuṣūl* answering a much-felt need.

Translated by
MAHER SHAFIK FARID



an important historical dimension, viz. *praxis* which is of no less moment than vision. Brand offers his own analysis based on the concept of action or *praxis*. He concludes that all beings are defective: this can be seen in man's finitude, in the defects of language as a tool for logic and inference, and in the defective nature of time, being fleeting and transient. Defectiveness is therefore of the very essence of finite existence. This is dramatically shown in myth where lost abundance is made good through pain and adventure, that is through a constant struggle against the basic fact of defect.

A myth is a vision incarnate-apparelled in words; it is an action given voice by words. To be interpreted as an immediate experience, it has to be assimilated into a larger whole: the world.

From Phenomenology we move to Dr **Tamīm Hammā's** «Language and Literary Criticism» On the fields of linguistic study and what they can contribute to literary criticism.

Tamīm starts by asserting that language is an integrated system, at once inclusive and exclusive. But it also comprises subsidiary systems such as phonology, morphology, grammar, lexical meaning, social significance, styles and those psychological and social considerations pertaining to them.

The writer notes a number of vocal phenomena that enter into the domain of literary criticism such as euphony, cacophony, rhyme (in verse) and other phenomena characterized by similarity of sound and multiplicity of sense.

Tamīm then moves on to grammatical and morphological aspects-at the centre of a critic's work-such as *ḥab*, *ṣaḥāḥa*, *raḥ*, *raḥa* and *ṭaḥim*-all of which being part of the equipment of classical Arab grammarians and rhetoricians.

We then proceed to lexical items in relation to literary criticism. It is not enough to be free of grammatical errors: for aesthetic considerations will demand much more than mere correctness. **Tamīm** addresses himself to the question of the relationship between word and meaning as well as the different layers of a word: physical, intellectual and artistic.

The same goes for the sentence which has to be aesthetically effective, in addition to being grammatically correct. The writer considers verbal, circumstantial and external evidence in the belief that literary criticism must be aware of these things even though it will have to transcend them to embrace a writer's environment. **Tamīm** finally dwells on the importance of style from the perspective of literary criticism.

Closely connected with the above is Dr. **Salīh Faḍl's** «From the Statistical Point of View in Stylistic Studies». This

picks on where **Tamīm** has left off. It starts from the premise that linguistic elements, conditioned by textual contexts, operate as stylistic pointers or indices. When stylistic sets keep occurring in a sufficiently large number of closely related texts, they tend to form a larger group belonging to the very concept of style. Stylistic pointers consist in attitudes borne out by statistics. They also consist in heterogeneous elements that would not coincide. To the criterion of stylistic pointers, in linguistic analysis of texts, one may add another-viz. behavioural analysis of reactions arising therefrom, and their impact on the reader.

Quantitative measurement, employing statistical and mathematical analysis procedures, is capable of pinpointing stylistic features formally and objectively, as well as of drawing exact conclusions from them. Researchers stress the importance of context in statistical analysis of style since a text's style is a function of the ratio of repeated phonetical, grammatical and lexical elements, as well as the average of repetition in different contexts linked some way or other. A researcher has therefore to make use of other sets of texts to compare with the one in hand.

Certain criticisms have been made of this statistical method, chief of which-according to **Faḍl**-is its failure to catch the finer shades of style, its pseudo-accuracy resting content with numerical statistics at the expense of the spirit of the text. It so happens, moreover, that it often fails to take into account the impact of context, however important that may be. In an attempt to close this gap, some researchers have tried to employ the techniques of comparative contextuality.

Faḍl concludes that the importance of statistical analysis is best seen in attributing hitherto anonymous works to their authors. Furthermore, the repetition of certain stylistic pointers could help define the general significance of a literary work, as well as raising questions of an aesthetic nature that may lead to a better understanding of the work's structure. **Faḍl** points out the importance of making an evaluation of those stylistic elements that have a palpable effect on the text and of bringing out their significance. Comprehensive evaluation of such elements should point to their larger significance in the context of a certain literary epoch and in relation to a given ideology.

The paper therefore sheds light on the roles that statistical methods could play in the field of stylistic studies, the latter being an inseparable part of the critical process.

Modern literary criticism-especially in the case of structuralism-has been trying to explore the world of a literary text in itself, apart from any ideology adopted by either writer or critic. As a corrective to this trend, ideological schools have sought to demonstrate their legitimacy as a way of approach, the role they can play in throwing further light on a work of art, illuminating it from within and from without alike. Hence Dr **Mohamed**

2. The dialectical approach based on the proposition that the process of literary and ideological production is an integral part of the social process in general.
3. The structural-generative approach demonstrating how the historical elements and individual characteristics, in their combination and interplay, form the essence of the proper method for the study of literature and history.
4. The semiological approach providing structuralism with the bases requisite for regarding a literary work as a realization of a system of signs and symbols.
5. The functionalist approach tending to point out social components of a literary work in the light of sociological concepts as well as working out the implications of characters' attitudes in relation to social *données*.

Dibb concludes with an enumeration of methods employed in the field of sociological criticism. These are:

1. Content analysis
2. Content role
3. Case study
4. Sociometric measure
5. Projective method.

The last question to which the writer addresses himself is: to what extent is the sociological school of criticism capable of exhausting all the possibilities of the literary phenomenon? The conclusive answer he gives is that it complements - but does not replace - other approaches. It is one tool helping create an integrated critical method.

Criticism from a sociological point of view has largely been centred on the novel as a literary form. Dr. Şehri Haffz's *«The Novel as a Literary Form and Social Institution»* is an embodiment of this trend in application. In a theoretical preamble, the writer maintains that the novel - or at least the more remarkable examples of it - is more than a mirror reflecting, in its transparency or opacity, various aspects of reality. A great novel seeks, as it were, to tear the veil of the temporal and the transient - whatever is familiar and direct and realistic - and to open up further vistas or planes of being: the absolute, the probable, the near, the mysterious and the human, without losing touch with reality or with the reader to whom it is addressed. A novel - as a creative work of art - is an adventure based on the incessant dialectic of the individual and the collective, through the medium of language which - in a novel - is not a mere reflection of reality but a tool for its realization. From the point of view of the sociology of literature, a novel confronts a literary critic with the necessity for looking for a new formula, one that is not reached at the expense of either premise, eschewing both reductivity and oversimplification. In the meantime, it has to come to terms with linguistic necessity or inevitability, on the one hand, and the autonomous nature of a literary structure, with infinite possibilities, on the other.

Starting from these theoretical premises, the writer proceeds to an applied examination of Fathi Ghannem's *Zeinab and the Throne* in the light of the concepts outlined above.

The dialogue of human studies and literary criticism, however, is not confined to psychology and sociology. History, which used to be considered part of literature, is still very much akin to literary criticism. Allen Douglas, lecturer in the University of South Mississippi (U.S.A.), contributes a study, specially commissioned for *Faasil*, with the significant title *«The Historian, The Text, and The Literary Critic»*.

Douglas starts by noting the growing interest - over the past decade - in the relationship between the study of history and literary criticism. A true appreciation of the importance of this *rapprochement*, and the promises to which it has given rise, can only be achieved by an examination of the issues raised by the interplay of these two human disciplines.

The relationship between critics and historians is of long-standing. Most critics used to regard history as a handmaid to criticism, often useful and even necessary, provided it kept to its proper place. Historians, on the other hand, used to regard literature as a mirror of the age. Being, however, «fiction» rather than «fact», literature was regarded by historians as a persuasive witness, testifying to what has already been proved. Literary criticism was often looked askance on, by historians, as a weird artificial game, whose methods or conclusions were hardly of use to the student of history. No one will deny that the mental activity of a critic is in some ways different from that of a historian: for where a historian leaves off, a critic will pick on. A historian creates a text; a critic analyzes it. Where the former turns events into ciphers, the latter will try to crack those ciphers. This is not to say, however, that the only service they can render each other is warn against methodological errors: the differences between the two disciplines should serve as an incentive to integration. A science creative of a text should fit into one analytical of it like hand and glove. The nearer a historical event comes to the nature of text, the more profitable will be the critical activity setting out to analyze it.

A corollary to Allen Douglas' paper is Gord Brand's *«World, History and Myth»*. This divides into two sections: the first dealing with the foundations of Edmund Husserl's phenomenology, and the second using these foundations as a springboard for a phenomenological analysis of the mythical apprehension of human existence.

Husserl's discovery of the concept of horizon - and hence of the world - has its roots in a firm belief in vision. To him pure vision is tantamount to complete faith in what is seen as fulfilling *a priori données*.

Despite the importance accorded to history in Husserl's work, it fails - according to Brand - to take cognizance of

ground between literary criticism and psychology. He maintains that the former can benefit from some, comparatively secure, bases of the latter.

In order to define these possible points of contact, the writer examines the scope and nature of literary criticism as seen by its practitioners. To him, literary criticism is, in essence, an evaluation of literary works. The writer reviews the subject, nature and recent developments of psychology, pointing out those aspects of it that could be of use to literary critics. These aspects fall under two headings: subject-matter and methodology.

To take subject-matter first, *Somelf* calls attention to two classes of subjects: the first of which can be of direct use to literary criticism. This comprises such questions as the various meanings of the text, the psychological foundations of dealing with words, their phonological and syntactical suggestions. The second class of subjects - whose relevance to criticism is of a less direct nature - is concerned with the appreciation of plastic arts and with the process of artistic creation.

On the methodological level, *Somelf* deals with those methods of research developed by psychologists such as «questionnaires» and «content analysis» stressing their relevance to the field of criticism.

Somelf's paper tends, on the whole, to stress the points of contact between literary criticism and psychological science in an attempt to approach the ultimate goal, namely the literary text in relation to its creator and to its recipient.

Somelf's study of the relationship between psychological science and literary criticism is followed by another dealing with the problematality of psychological science and the extent to which some of its epistemological systems may illuminate the critical process. Dr. *Yahya al-Rakhawy* - author of this study - is not merely a psychiatrist and psychopathologist, but a critic and creative writer as well. His paper comprises a theoretical section dealing with the problem posed and an applied section reviewing earlier critical practices with a psychological bent and offering new analyses.

Theoretically, the writer reviews a number of systems of psychological knowledge, such as psychopathology, the science of behaviour, the psychology of the unconscious or Freudian psychoanalysis and its rival system: the psychology of consciousness. None of these systems could exhaust all aspects of the literary phenomenon. A critic has to fall back on a selective psychological alphabet capable of flexible movement within the literary text, dialectically and creatively. According to *Rakhawy*, this creative-critical activity is based on two branches of cognitive activity, namely psychopathology and psychology of consciousness. The critical approach - in this perspective - is phenomenological.

As for the applied section, it is taken up with an analysis of the characters of *Hamlet* and of *Dostoevsky*. *Hamlet's* basic developmental problem ("To be or not to be") was to be himself, independent of parental authority and facing it at the same time. He cannot be if he is to be a little more than a reflection of his father, or a mere foil to it: a state of non-being on either count. That *Hamlet* sees his father's ghost is an external activation of an inner parental system, emblematic of all forms of authority. *Hamlet* failed in his attempt to make «the journey within» and «the journey without», a combination of which is necessary for an independent structuring of the individual. In the case of *Dostoevsky*, epilepsy served as an activator of the creative powers. Creativity was the positive facet of disease. His prolificacy attests to his success in harmoniously moving between the inner and the outer worlds.

The two studies mentioned above - both psychological in nature though different in procedure and method - show how much psychological science can contribute towards the creation of a cognitive system of literary criticism, at once objective and dynamic.

Psychology, however, is not the only discipline capable of achieving this end. Sociology, as well, may serve as a fruitful approach to the literary phenomenon which is the subject of literary criticism. Dr. *Mohamed Häfti Diab's* «*Literary Criticism and Sociology*» reviews the basic assumptions underlying criticism from a sociological point of view, theoretical approaches to it, and its methodology.

In reviewing the historical background to this trend, *Diab* starts with *Plato's* concept of *mimesis* and *Aristotle's* attitude to it. He makes mention of the Italian philosopher *Vico* as well as *Mme de Staël*, *Saints Boeuf*, *H. Taine*, the French school of sociology in the twentieth century, down to the work of *R. Peirce* and *Jan Watt*. To *Diab*, the frame of reference for this school of criticism is mainly the notion of literature as a reflection of a surrounding environment.

The basic tenets underlying socio-literary criticism could be summarized as follows:

1. Dealing with literature as a social system.
2. The dialectic nature of the relationship between a literary work and social reality (the question of «influence»).
3. Making room for folklore as a repository of social lore and collective experience.
4. Striking a balance between the objective and the subjective in viewing a literary fact.

Theoretical approaches to sociological criticism are defined by the writer as follows:

1. The empirical approach studying the literary fact as a social product in which the work, its publisher and reader are involved.

THIS ISSUE

ABSTRACT

The scheme of this issue has been largely determined by an epistemological problem that has been facing literary criticism since the last century and even, in one form or another, earlier than that. For literary criticism is that branch of intellectual activity that could not, through the centuries, become an autonomous discipline like logic, psychology, sociology, ethics, linguistics or aesthetics: all of which have managed - at various periods - to detach themselves from the theory of knowledge and establish their own cognitive identity. Science, as we know, does not earn its nomenclature until it has succeeded in allying itself with some clear-cut field of knowledge. The French positivists of the nineteenth century have tried to transform literary criticism from its inherited status as an individual mental activity, a free practice based on the so-called insights of the critic, into a cognitive system with objective foundations. The fact remains, however, that literary criticism, up to the present day, is still trying to delimit its own epistemological domain, in an attempt to establish a system of categories capable of classifying its subject-matter. Once literary criticism has achieved the status of a science, it will become of necessity one of the so-called «human studies» or «humanities».

One feature common to all these human studies is that each has a basic system running parallel to what we find in the rest of them. It so happens, however, that two or more fields of study overlap, thus creating a situation where one discipline is basic and the rest ancillary. The marriage of two basic systems may give rise to a new one, such as socio-psychology, psycholinguistics, or sociolinguistics. Literature is the subject of literary criticism, but some other human studies overlap with criticism to such an extent that new epistemological disciplines are created, e.g. the psychology of literature and the sociology of literature. The dilemma of the «science of literary criticism» - if we may say so - is how to find its own identity in the context of a constellation of human studies, so that these may be merely ancillary to it.

On a less abstract level, we are led to the question: to what extent are those notions true?

The present issue of *Fund* is tentative in this sense: it is - on the whole - an attempt at exploring the various relations

of human studies and literary criticism, as a step towards establishing a genuine identity capable of turning criticism into an autonomous science.

The issue opens with Dr. Zaki Naguib Mahmoud's «*Philosophy and Literary Criticism*» as two, basically parallel, systems of thought. The writer sets out to examine the relation between «philosophical thought» and «the work of criticism» not only from a historical point of view (since critical thought has originated with a number of philosophers, chief among whom are Plato and Aristotle) but also through the «nature» of each. A philosopher's point of departure is normally those concepts, current in our daily life. From these he will proceed to generalizations about the specific laws of a given domain. He seeks, as it were, to answer the questions posed by his age, or arising from his own reading of his age. Literature, on the other hand, is concerned with human interplay, that is to say with man in his dealings with other creatures. It does not do this, however, explicitly but through appealing to the concrete. It is the function of a critic to reach down to the underlying concepts beneath the concrete manifestation. A critic - like a philosopher - moves from surface to depth in search of the roots behind the surface. His is a search for a unity that underlies diversity. When this task is performed «vertically», it will provide us with an answer to the question as to what is «constant», what «variable», in artistic creation. It should enlighten us on the taste or sensibility of a given age, on the one hand, and on that constant element, common to all great works of art, and making for their immortality, on the other.

To sum up, a philosopher's thinking is centred on universal principles embracing the whole universe. A critic's - as contradistinguished from the above - seeks to pronounce a critical judgement on a specific work of art. The nature of the activity is the same, but a philosopher's orbit is wider than a critic's.

Leaving aside - for the moment at any rate - the nature of philosophical thought and of critical thinking, we move on, with Dr. Mustapha Soueif to the question of «*Literary Criticism And What It Can Learn From The Science Of Psychology*». The writer starts by postulating a common



مركز بحوث وتطوير علوم إيس دي



FUSUL

Journal of Literary Criticism

Issued By

General Egyptian Book Organization

Editor:

EZZ EL-DIN ISMAIL

Sub. Editor:

GABER ASFOUR

Editorial Secretariate:

EITIDAL OTHMAN

Lay Out:

SAAD ABDEL WAHAB

Secretariate:

AHMAD ANTAR

ISAM BAHY

MOHAMMAD BADAWI

Consultants

Z. N. MAHMOUD

S. EL-QALAMAWI

SH. DAIF

A. YUNIS

A. EL-QUTT

M. WAHBA

M. SUWAIF

N. MAHFOUZ

Y. HAQQI

**LITERARY CRITICISM
AND HUMAN SCIENCES**

○ Vol-1111 ○ No. 1

○ October November December 1983